TRAITÉ

DE LA

POÉSIE ITALIENNE.

TRAITÉ

DE LA

POÉSIE ITALIENNE,

PAR G. BIAGIOLI,

Ancien Professeur de Rhétorique à l'Université d'Urbin ; de Langue italienne au ci-devant Prytanée de Paris (aujourd'hui Lycée impérial), et Auteur des *Notes grammaticales sur les lettres du cardinal Bentivoglio.*

A PARIS,

M. D. CCC. XII.

TRAITÉ

DE LA

POÉSIE ITALIENNE.

INTRODUCTION.

Les Italiens, et tous les amateurs de la belle littérature italienne, désiraient depuis long-tems un traité élémentaire de la poésie où l'on fît connaître les vrais principes d'harmonie qui constituent essentiellement le vers italien, et d'après lesquels, indépendamment du talent naturel que rien ne peut suppléer, on pût parvenir aisément à composer des vers, dont l'harmonie répondît toujours à la pensée de l'écrivain.

Plusieurs littérateurs d'un mérite reconnu ont travaillé cette partie intéressante; mais quelle que soit la célébrité de leurs ouvrages, il n'en est aucun à mon avis, qui puisse donner aux étudians une juste idée de la construction du vers italien, et leur faire sentir la raison de ces nombreuses variations musicales, qu'il est si difficile d'apprécier. Sans cette connaissance, le charme vraiment mélodieux du vers italien est perdu pour le lecteur; il ne comprendrait même pas certaines expressions dont le sens souvent ne dépend pas moins du rapport des tons que de celui des mots.

C'est d'après cette conviction que j'ai entrepris un nouveau traité de la poésie italienne. Guidé plutôt par le désir d'être utile, que par celui de me distinguer par des innovations brillantes, j'ai établi mon système de versification sur les principes de l'harmonie poétique, établis par le savant *Venini*; et réduisant à une méthode claire et facile

les principes qu'il n'a fait qu'indiquer, je suis enfin parvenu, si je ne me trompe, à faire connaître aux étrangers la cause de cette harmonie caractéristique du vers italien, et la manière d'imprimer aux vers un mouvement toujours analogue à celui des passions et des idées que l'écrivain veut peindre : d'où il résulte que celui qui sent naturellement l'effet musical de notre poésie, en connaîtra en même tems la raison.

La facilité et l'exactitude que plusieurs de mes élèves ont acquises dans la composition de toute espèce de vers italiens; la perfection qu'ils ont atteinte dans l'art, trop généralement ignoré de les bien lire, et le goût qu'ils ont pris, depuis cette étude, pour la poésie, et même pour le premier de nos poètes, ont achevé de me convaincre, que cette méthode est très-propre à obtenir de brillans succès.

Il est vrai que les poètes italiens, naturellement doués d'une oreille musicale, ne construisent pas leurs vers le compas à la main; mais, soit par instinct, soit par une inspiration céleste, les vrais poètes observent toujours rigoureusement le même principe; et les versificateurs qui ne sont pas doués de cette ame divine, et de cette oreille naturellement harmonique, sont obligés d'avoir recours à des expédiens pénibles et souvent infructueux.

Je dois convenir aussi que beaucoup d'Italiens font très-facilement des vers, même sans le secours d'aucune règle; mais il n'est pas moins vrai que leurs vers n'ont que le misérable avantage de plaire à la foule ignorante de ceux qui les entendent déclamer. Je me souviens d'avoir entendu en Italie un prétendu poète réciter un quatrain où il voulait peindre la rapidité d'une flèche et le moment précis qu'elle devait porter le coup mortel. Comme le mouvement de ses vers était, par le grand nombre des accens toniques, lent et fatigué, de manière qu'il représentait plutôt le pas d'une tortue, que le vol d'une flèche, cet homme, en lisant ses vers, redoublait de vitesse dans

la prononciation, croyant, sans doute, que le mouvement du vers dépendait de celui des lèvres, et quand il en était au moment où le trait devait percer l'ennemi, il ouvrait une large bouche, il haussait fortement la voix, et se frappait en même tems la cuisse d'un grand coup de poing, bien plus redoutable, à mon avis, que celui de son dard. Les spectateurs, saisis d'étonnement, ne cessaient de crier: *bello, bello, bellissimo*. Ils étaient de bonne foi.

Plusieurs motifs doivent porter les amateurs de la langue des Italiens à l'étude de leur poésie : 1°. la certitude de parvenir facilement à composer des vers italiens, selon les règles les plus sévères de notre versification; 2°. l'avantage d'acquérir par ce travail la connaissance du mécanisme du vers, et de se procurer ainsi une bien plus grande jouissance que ceux qui ne tirent d'autre fruit de la lecture des poètes italiens, que celui que leur procureraient de simples traductions; 3°. le plaisir inexprimable de sentir ce que les étrangers parviennent rarement à pouvoir apprécier, l'harmonie enchanteresse qui caractérise les vers italiens; 4°. l'avantage d'obtenir par cette étude, la pureté de la prononciation de la langue italienne, mérite que très-peu d'étrangers peuvent se flatter de posséder dans toute la perfection, mérite très-nécessaire cependant pour le chant, et très-difficile à acquérir, quelle que soit l'opinion de ceux qui, trompés par les traditions de l'ignorance, ou par une apparence illusoire, regardent comme inutiles les soins que l'on donnerait à cette partie essentielle de la langue italienne; 5°. enfin, cette étude est nécessaire pour apprendre à bien lire les vers, objet presque aussi négligé par les Italiens eux-mêmes que par les étrangers. Les Italiens, entraînés par le faux brillant d'une déclamation chantante et monotone, qui ne peut tout au plus que flatter l'oreille un instant aux dépens de l'esprit et de la raison, se sont laissés séduire par un mouvement capricieux et ronflant

dont ils étourdissent tous les jours les oreilles de leurs élèves, et ont ainsi abandonné la nature et la vérité ; et les étrangers ne pouvant pénétrer un mystère trop profond, parce qu'il est trop éloigné du génie de leur langue, ont imité les Italiens peu instruits, ou bien ils ont modulé les tons, les inflexions et les pauses à la manière de leur pays.

Voilà en grande partie la cause du peu de plaisir qu'éprouvent généralement les Italiens à entendre chanter leur langue par des étrangers. Ils ne leur pardonneront jamais le supplice qu'éprouve leur oreille impitoyablement déchirée par une prononciation vicieuse, qui détruit entièrement l'harmonie caractéristique de la langue, et tout son effet musical.

Cette étude n'est pas moins nécessaire aux Italiens que leur goût et d'heureuses dispositions appellent à suivre la noble carrière des lettres. Elle l'est également à nos jeunes compositeurs de musique qui exercent leur talent sur des pièces de poésie italienne. C'est à l'ignorance de ces principes qu'ils doivent attribuer certaines fautes grossières qui déshonorent leurs compositions. J'ai entendu plus d'une fois chanter des airs italiens sur un ton gai et sautillant, tandis que le mouvement musical du vers était au contraire lent et passionné.

Ce n'est pas en manquant ainsi de toute connaissance préliminaire, que ces maîtres peuvent espérer de marcher sur les traces immortelles des *Cimarosa*, des *Paesiello* et des *Paër*, par qui l'Italie, même en cet art, a obtenu la prééminence au dessus du monde entier.

Je dois prévenir mes lecteurs que les exemples qui doivent servir de base aux règles que je vais exposer, seront généralement tirés du Dante, et surtout de son *Paradis*, partie si peu connue des étrangers, et cependant si digne de l'être. Le but que je me propose en ceci est d'imposer enfin silence à ceux qui parlent de ce poète,

sans l'avoir jamais étudié, sans avoir même les connaissances nécessaires pour en entreprendre l'étude : de présenter aux amateurs du vrai beau, des modèles sublimes et parfaits ; d'inspirer aux étrangers le désir de connaître le plus grand de tous les poètes de l'Italie. Mais que l'on ne se flatte pas d'y parvenir par une lecture superficielle. Le Dante est aussi difficile qu'il est grand : il faut, pour bien l'entendre, lire attentivement plusieurs fois le même passage, se rendre raison de la construction de chaque phrase, faire l'analyse grammaticale et logique de chaque proposition, rétablir souvent l'ordre de la construction directe, avoir une connaissance parfaite des ellipses et des autres figures principales ; étudier le sens propre et le sens figuré de chaque mot ; réfléchir, méditer, revenir souvent aux mêmes idées.

Ma così salda voglia è troppo rada.

DU VERS ITALIEN EN GÉNÉRAL.

Non, ce n'est point le nombre des syllabes, ce n'est point la rime qui constitue le vers italien. Ce n'est point la rime, car nous avons des poëmes, et des poëmes dignes d'être placés au premier rang, écrits en vers non rimés ; ce n'est point le nombre des syllabes, puisque, si dans un vers un seul mot change de place, le vers n'y est plus, quoique les mots et le nombre des syllabes soient toujours les mêmes. En pourrait-on douter ? Voici un exemple capable de convaincre l'organe le plus rebelle.

I venni in luogo d'ogni luce muto
Che mugghia, come fa mar per tempesta,
Se da contrari venti è combattuto,

La bufera infernal che mai non resta,
Mena gli spirti con la sua rapina,
Voltando e percotendo gli molesta.
Quando giungon davanti a la ruina :
Quivi le strida, il compianto e 'l lamento :
Bestemmian quivi la virtù divina.

Ces vers sont très-harmonieux, et en les lisant il nous semble entendre le fracas épouvantable de ce vent furieux que le poète entendit lui-même aux enfers. Mais écrivons-les autrement, c'est-à-dire changeons la place des accens toniques, en laissant les mêmes mots et le même nombre de syllabes, et voyons ce qui en résulte.

In luogo d'ogni luce muto io venni
Che mugghia, come per tempesta fa 'l mar,
Se è combattuto da venti contrari.
L'infernal bufera, che mai non resta, etc.

Quel changement! toute l'harmonie a disparu, et toute idée de vers est détruite.

Si le vers italien résultait du nombre des syllabes, il suffirait pour faire un vers de huit syllabes, d'en ajouter une à celui de sept : ainsi en augmentant d'une syllabe le vers de Pétraque :

Gentil ramo ove piacque,

et disant :

Gentile ramo ove piacque ;

on aurait un vers de huit syllabes ; mais cette combinaison de mots ne donne point de vers, donc ce n'est pas le nombre des syllabes qui constitue le vers italien.

S'il en était ainsi, ne pourrait-on pas, en effet, dans un vers quelconque, changer la place d'une syllabe, sans le détruire ? Cependant, si dans le vers :

Io vidi già nel cominciar del giorno,

on déplace une seule syllabe, comme :

Io già vidi nel cominciar del giorno,

toute l'harmonie est détruite, et le vers a cessé d'exister.

Pour mieux faire sentir cette vérité, je mets ici quelques vers du Dante, desquels on verra disparaître tout le charme de l'harmonie, par le changement de place d'un mot ou d'une syllabe, ou d'un seul accent tonique.

Piàngene ancòr la trìsta Cleopàtra,
Che fuggèndogli innànzi, dal colùbro
La mòrte prèse subitàna ed àtra.

Celui qui sent l'harmonie caractéristique de ces vers, sentira aussi qu'elle n'existe plus, en les écrivant de la manière suivante :

Cleopàtra piàngene ancòr la trìsta,
Che innànzi fuggèndogli, dal colùbro, etc.

Voici maintenant un vers dont l'harmonie est aussi séduisante que la pensée en est belle.

Voi che intendendo il terzo ciel movete.

Changeons la place d'une syllabe, et voyons ce qui en résultera.

Che intendendo il terzo ciel voi movete.

Quoique le nombre des syllabes soit toujours le même, l'harmonie et le vers n'existent plus.

Les vers suivans sont parfaits. Leur harmonie est détruite, si un seul accent change de place. Les voici écrits tels qu'ils doivent être prononcés.

E falla dissimìle al sommo bene.
Come stella con stella si collòca.
Seguendo 'l cielo sempre fu duràbile.
Poscia tra esse un lume si schiarì.

Si dans le premier de ces vers, l'élévation de la voix que l'on doit faire sur la troisième syllabe du mot *dissimile* ;

se fait sur la seconde, où l'accent tonique se trouve naturellement, si l'on dit :

E falla dissìmile al sommo bene,

ce n'est plus un vers, ce n'est pas même de la prose.

Dans le second vers, le mot *collòca* a naturellement l'accent tonique sur la première syllabe ; mais le poète, par licence, l'a transporté sur la seconde. Or si, au lieu de prononcer *collòca*, on prononçait *còlloca*, le vers serait détruit.

Il arrivera la même chose si, dans le troisième et le quatrième, on change la place du dernier accent, qui doit être, d'après les lois de l'harmonie, sur la dixième syllabe. Il reste donc prouvé, qu'en changeant la place d'un seul mot, d'une seule syllabe, d'un seul accent, le vers italien disparaît aussitôt.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que si dans un vers on supprime un seul repos, savoir un des intervalles qui servent de complément à la mesure, de même que les soupirs en musique, cette suppression détruit tout-à-fait le vers. Que l'on prononce bien le suivant :

Indi tanta dolcezza al cor mi viene.

En prononçant ce vers, la voix s'élève d'un degré sur la huitième syllabe, au-dessus des autres ; et elle ne passe à la neuvième qu'après un repos qui, avec la syllabe *mi*, forme précisément les deux quarts de la mesure dont la syllabe *còr* compose la première moitié. Si au lieu d'écrire *cor mi viene*, on écrit *core viene*, on a toujours le même nombre de syllabes et à la même place, mais le vers n'y est plus, par la seule et unique raison que le repos qui avait lieu entre la syllabe qui a l'accent tonique, et celle qui la suit immédiatement, n'existe plus.

On m'a objecté qu'il n'y a pas un seul poète italien chez qui l'on ne rencontre un grand nombre de vers où ce repos n'a point lieu, et l'on m'a cité le vers de l'Arioste,

Bianca neve è 'l bel collo e 'l petto latte ;

en me disant qu'entre *petto* et *latte*, il n'y a pas de repos, et que par conséquent, le poète a violé les lois de l'harmonie, ou que mes principes ne sont pas justes.

J'ai répondu, qu'entre les mots *petto* et *latte*, il existe une pause réelle, et qu'il n'y a pas un seul Italien qui, en lisant ce vers, ne fasse entendre ce repos, guidé par un sentiment intérieur, dont peut-être il ignorera la raison. J'ai ajouté que cette pause est commandée par la grammaire, par le sentiment, par l'accent oratoire, et par la dignité du vers; par la grammaire, parce que cette pause donne à celui qui écoute, le tems de suppléer le verbe *è*, que l'ellipse supprime, pour rendre l'expression plus énergique; par le sentiment, parce qu'au moyen de cette pause, on dispose l'ame de celui qui écoute, aux émotions dont le poète est affecté; par l'accent oratoire, parce que sans cette pause, la voix du lecteur n'aurait pas le tems de se préparer aux modulations analogues aux idées; par la dignité du vers enfin, parce qu'en le prononçant sans cette pause, les vers tombe tout-à-fait.

Donc le nombre des syllabes dans le vers italien, n'est pas plus partie intégrante du vers qu'il ne l'est dans les vers grecs et latins.

Mais, si ce n'est ni la rime ni le nombre des syllabes, qu'est-ce donc qui produit cet ensemble harmonieux, d'où résulte la beauté du vers italien? Ce n'est autre chose que le rapport des tons graves et aigus, ainsi que nous le démontrerons bientôt par des preuves qui ne laisseront rien à désirer. Ce sont eux qui impriment aux vers le mouvement et les impulsions que l'ame communique aux choses même insensibles, et qui établissent ce grand intervalle qui sépare la poésie de la prose.

De l'accent.

Ce mot, dans son acception générale, signifie toute modification différente de la voix dans l'articulation des

mots qui composent le discours. Il y a plusieurs sortes d'accens, savoir : l'accent *grammatical*, dont la fonction se réduit à désigner la valeur des syllabes ; le *rationel*, qui indique le rapport des idées ; l'*oratoire*, qui, par les différentes modifications de la voix, exprime les sentimens dont l'orateur peut être affecté ; l'accent particulier des nations, qui est le résultat de leur imagination et de leur sensibilité physique. Voici ce que l'immortel J.-J. Rousseau dit à propos de cet accent : « L'Allemand, par » exemple, hausse également et fortement la voix dans » la colère ; il crie toujours sur le même ton : l'Italien, » que mille mouvemens divers agitent rapidement et suc- » cessivement, dans le même cas, modifie sa voix de » mille manières ; le même fond de passion règne dans » son ame : mais quelle variété d'expressions dans ses » *accens* et dans son *langage !* »

Enfin, il y a l'accent *tonique*, et c'est celui dont nous allons nous occuper plus particulièrement.

De l'accent tonique.

Dans chaque mot composé de plusieurs syllabes, il y en a toujours une sur laquelle la voix, en prononçant le mot, se fait entendre plus fortement que sur les autres ; cette élévation de la voix, ce frappement plus sensible sur une syllabe, qui consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un degré, pour reprendre à l'instant, le même son d'où l'on est parti, sur la syllabe suivante, est précisément ce qu'on appelle *accent tonique*. En prononçant le mot *sovrano*, l'oreille s'aperçoit que la voix s'élève sur la syllabe *vra*, ce qui fait connaître que, dans ce mot, l'accent tonique se trouve sur la pénultième syllabe.

Pour mieux sentir la force de cet accent, examinons pourquoi le mot *caro* rime avec *amaro*. Croit-on que cette correspondance de rime dérive de ce que ces deux mots sont terminés par la même voyelle ? Si cela était,

caro et *torto* rimeraient aussi ; ce qui n'est pas. Dira-t-on que *caro* rime avec *amaro*, parce qu'ils sont tous deux terminés par la même syllabe ? point du tout ; car s'il en était ainsi, *caro* rimerait avec *cavaliero*, et cependant ils ne riment pas. Enfin, penserait-on que ces mots riment ensemble, parce qu'outre la dernière syllabe, ils ont la pénultième voyelle semblable? Ce n'est pas encore par cette raison; car si cela suffisait, *caro* rimerait avec *barbaro*, ce qui est impossible. Ce qui produit cette correspondance de rime n'est autre chose que l'accent *tonique*, qui se trouve dans les deux mots, sur la pénultième voyelle, qui a, par conséquent, le même son; donc, pour que deux mots riment ensemble, il faut que la voyelle sur laquelle se trouve l'accent tonique, et toutes les lettres après celle-ci, soient exactement les mêmes, quant à la forme et à la quantité.

Ceci devrait suffire pour imposer silence à certaines personnes qui n'ayant pas reçu de la nature une oreille assez sensible, et ne pouvant pas soumettre à la raison ce qui se dérobe à leurs sens, croient suppléer à ce défaut par le faible secours de leurs yeux ; à certaines personnes, dis-je, qui voient dans notre langue une rime perpétuelle, à cause, disent-elles, de la désinence des mots en *a*, en *i*, en *o*, etc., je devrais me borner à leur répondre par un sentiment intérieur de compassion; mais comme il arrive souvent qu'un jugement, quoique faux, prononcé avec un certain air d'intrépidité, engendre des préjugés dans ceux qui ne connaissent pas bien les choses, il faut détruire ici une opinion qui outrage à la fois la vérité et la raison.

On a déja vu que, par les règles du retranchement, on peut changer la forme d'un nombre infini de mots, et la changer de manière que leur son change aussi tout-à-fait. C'est pour cela, qu'entre les mots *amor* et *amore*, *son* et *sono*, *cantan* et *cantano*, il n'y a aucune ressemblance

de son. On sait que par les règles des liaisons, on peut former un seul mot de deux, de trois et même de quatre: *ferillo*, pour *lo ferì*; *vidilo* et *vidil*, pour *lo vidi*; *mangiaselo*, pour *selo mangia*; *portandosenela*, mot composé de quatre, etc. On doit savoir enfin que le même mot peut se présenter sous deux ou trois et même quatre aspects différens de composition et de son, comme *tieni*, *tien*, *te'*; *amarono*, *amaron*, *amaro*, *amar*, et ainsi d'une infinité d'autres. Ne peut-on pas trouver dans ces différens changemens, un moyen d'éviter le désagrément d'une monotomie fatigante? Ne doit-on pas croire que nos poètes, naturellement ennemis de la monotonie, aient profité de ces avantages? Mais quel que soit l'usage de ces licences et leur utilité, je puis cependant assurer que les poètes italiens pourraient bien s'en passer, s'ils le voulaient, sans s'exposer à tomber dans le vice qu'on ose reprocher à leur langue mélodieuse; car ce n'est pas la lettre, elle seule, qui produit tel ou tel son; ce sont de petites circonstances qui dépendent de celles qui la précèdent et la suivent, comme dans toutes les autres langues; mais surtout de l'accent tonique, qui, pouvant avoir lieu dans la dernière syllabe, dans la pénultième, dans l'antepénultième, etc., il s'ensuit que plusieurs mots peuvent avoir les mêmes désinences, et n'avoir entre eux aucune correspondance de rime, tels sont les suivans: *pòrtano*, *invàno*, *àmano*, *dìcano*, *fùmano*, *mòrmorano*, *dàvano*, *dicèvano*, *càntano*, *stùdiano*, *sàltano*, *vòltano*, *tòlgano*, *scintìllano*, *pàlpitano*, *lèggano*, *fìschiano*, *strìsciano*, *fùlminano*, etc., etc. Ces mots sont tous terminés de la même manière, et cependant ils ne riment point ensemble, par les raisons exposées plus haut. La rime n'existe pas plus entre les mots *àlito* et *dìto*, *dilètto* et *afflìtto*, *gùsto* et *gustò*, *mòrmora* et *colòra*, *cènere* et *tenère*, *spìrito* et *ferìto*, etc., etc.

Or, s'il est vrai que la réalité l'emporte sur l'apparence,

il reste démontré aussi que la monotonie supposée du vers italien, n'est qu'un préjugé injurieux, mais facile à détruire aux yeux du goût et de la raison.

De la place que l'accent tonique occupe dans les mots.

L'accent tonique n'a point de place fixe dans les mots, il peut se trouver sur la dernière ou sur la pénultième, ou sur l'antépénultième syllabe, et même sur celle qui la précède.

Tous les mots d'une seule syllabe ont naturellement l'accent tonique, excepté les pronoms *mi, ti, ci, vi, si, lo, gli, la, le, li, ne;* les articles *il, i, lo, gli, la, le,* et les monosyllabes qui, dans le discours, sont pour ainsi dire incorporés à un autre mot, comme la négation *non,* et la conjonction *e,* et semblables.

Quant aux mots de deux syllabes, si la dernière voyelle est accentuée, c'est sur elle que se trouve l'accent tonique, comme dans *cantò, morì,* etc.; mais si la dernière syllabe n'est pas accentuée, c'est sur la précédente que l'accent tonique est placé, comme dans *màno, mònte, vènto,* etc.

Ce qui est vraiment difficile à faire connaître aux étrangers, c'est la place de cet accent, dans les mots composés de plus de deux syllabes. Cependant comme cette connaissance est absolument nécessaire, non seulement pour composer des vers, et pour se rendre raison de l'harmonie de ceux qu'on lit; mais pour bien prononcer et surtout bien chanter; je m'étendrai sur ce point au-delà des bornes que je m'étais prescrites. Je recommande aux étudians de ne négliger aucune des règles que je vais donner à ce sujet.

Règ. 1re. — Tous les mots terminés par *a, e, i, o, u,* dont on a retranché à la fin une voyelle ou une syllabe, ont l'accent tonique sur la dernière voyelle; tels sont, *carità,* pour *caritade; servitù,* pour *servitude; consentì,*

pour *consentio ; spasimò*, pour *spasimoe ; discredè*, pour *discredeo*, etc. ; de ce nombre sont aussi les mots dont on a supprimé à la fin une voyelle par la règle du retranchement, comme *amòr*, pour *amòre ; fedèl*, pour *fedèle ; fatàl*, pour *fatàle*, etc.

Règ. 2ᵉ. — Dans les noms terminés en *io*, si les deux dernières voyelles forment une diphthongue, comme dans les mots *impaccio*, *impiccio*, *tempio*, *coraggio*, *dispregio*, etc., l'*io* final est toujours d'une seule syllabe, et l'accent se trouve sur l'antépénultième ; mais si les voyelles *io* ne forment pas la diphthongue, ce que l'on connaît par un accent qui est placé sur l'*i*, ou par une plus forte percussion de la voix sur cette voyelle, comme dans les mots *natìo*, *mormorio*, etc., etc., en ce cas, l'*io* final forme deux syllabes ; et c'est sur l'*i* pénultième voyelle que l'accent est placé.

Règ. 3ᵉ. — Les noms terminés par *ea*, comme *Andrèa*, *assemblèa*, etc., ont l'accent tonique sur la pénultième voyelle ; mais les adjectifs terminés en *ea*, ont l'accent sur la pénultième syllabe, comme, *ferrea*, *terrea*, *marmorea*, etc. On excepte ceux dérivés des noms propres de pays, qui ont tous l'accent tonique sur la pénultième voyelle ; tels sont, *Europèa*, *Morèa*, *Giudèa*, etc.

Je préviens, une fois pour toutes, que le pluriel est toujours assujetti aux mêmes règles que le singulier : on dira donc, *assemblée*, *fèrree*, *Europèe*, etc.

Règ. 4ᵉ. — Dans les mots terminés par *ia*, c'est sur l'*i* que se trouve l'accent tonique, comme *leggiadrìa*, *bugìa*, *cortesìa ;* exceptés quelques noms propres, comme *Lappònia*, *Svèvia*, *Sèrvia*, qui ont l'accent sur la voyelle précédente. Il faut aussi excepter certains noms dérivés du latin, dans lesquels l'*i* pénultième voyelle, est bref, et où, par conséquent, l'accent tonique ne peut être placé que sur la syllabe précédente, comme dans *feròcia*, *relìquia*, *vittòria*, *stòria*, *glòria*, *memòria*, etc.

Règ. 5e. — Dans tous les noms terminés en *ie* au singulier, l'accent tonique se trouve sur la voyelle de la syllabe précédente, comme *superfìcie, progènie, effìgie*, etc.

Règ. 6e. — Dans les noms en *eo*, s'ils sont de deux syllabes seulement, l'accent tonique est sur l'*e*, comme *bèo, fèo, rèo*, etc.; s'ils ont plus de deux syllabes, l'accent se trouve sur la voyelle de la syllabe précédente, comme *fèrreo, lìgneo, marmòreo*, etc. On excepte les adjectifs dérivés des noms propres de pays, comme *Europèo, Ebrèo*; et les noms propres d'hommes, comme *Pompèo, Taddèo*, etc., qui ont l'accent tonique sur l'*e* pénultième voyelle.

Règ. 7e. — Pour les noms terminés en *oa, oe, oi, oo*, ils sont en très-petit nombre; et l'usage seul fixe la place de l'accent tonique. Dans *Còsroe, Sìloe, Pìroo*, l'accent est sur la première syllabe; dans *eròe* et *eròi*, il se trouve sur l'*o* pénultième voyelle.

Règ. 8e. — Dans les mots en *uo*, qui ont plus de deux syllabes, l'accent tonique se trouve constamment sur la voyelle de la syllabe précédente, comme *conspìcuo, ingènuo*, etc. On excepte les mots composés où se trouve à la fin le nombre *due*, comme *ambodùe*, etc. Ceux-ci ont l'accent sur l'*u* pénultième voyelle.

Règ. 9e. — Dans les pronoms en *ui*, l'accent tonique se trouve sur l'*u*, comme *costùi, colùi*. C'est aussi sur la pénultième voyelle que se trouve l'accent dans les pronoms *colèi, costèi*.

Règ. 10e. — Dans les mots où la pénultième voyelle est suivie par une seule des consonnes *b, d, f, p*, l'accent tonique se trouve sur l'antépénultième syllabe; comme *rèprobo, àrabo, pèrfido, ìnvido, pòlipo, filòsofo, prìncipe*, etc. Les mots suivans, et plusieurs autres que l'usage fera connaître, ont l'accent tonique sur la pénultième; *guardaròba, Diomède, omicìda, palùde, incùde*; tous ceux dont on retranche aujourd'hui une syllabe à la fin,

et qui se terminent en *ù* et en *à*, comme *bontà*, de *bontàde*, *virtù*, de *virtùde*, et quelques autres.

Règ. 11e. — Dans les adjectifs terminés en *ile*, *ole*, *fico*, *dico*, et dans les superlatifs, l'accent tonique se trouve aussi sur l'antépénultième, comme *diffìcile*, *piacèvole*, *benèfico*, *malèdico*, *dolcìssimo*, etc.

Règ. 12e. — Dans les mots qui sont augmentés par les désinences en *one*, *accio*, *otto*, *astro*, *ino*, *etto*, *ello*, *uccio*, *uzzo*, etc., l'accent tonique se trouve sur la pénultième syllabe, comme *donnòne*, *animalàccio*, *casòtto*, *giovanàstro*, *carìno*, *leggiadrètto*, *tenerèllo*, *omùccio*, *tisicùzzo*, etc. Il en est de même des féminins.

Règ. 13e. — Les mots où la pénultième voyelle est suivie par une des consonnes *c*, *g*, *l*, *m*, *n*, *r*, *s*, *t*, *v*, ont l'accent tonique sur la voyelle qui précède immédiatement cette consonne, comme *pudìca*, *Beatrìce*, *presàga*, *disbrìgo*, *fedèle*, *asìlo*, *racèmo*, *Adàmo*, *intenzìone*; ici l'*io* ne forme qu'une syllabe; *mondàno*, *somàro*, *sevèra*, *difèsa*, *sabbiòso*; *io*, est d'une seule syllabe, *disgraziàto*; *ia*, est d'une seule syllabe, *ingràta*; *soàve*, *festìvo*, etc. On excepte de chaque désinence les mots suivans, et plusieurs autres, que l'étude fera connaître: *Andròmaca*, *Anacreòntico*, *sèmplice*, *moltìplice*; les noms en *dico* et *fico*, dont nous avons parlé plus haut: *pròlogo*, *astròlogo*, *febbrìfugo*, ainsi que leurs pluriels; *Annìbale*, *pòstumo*, *Pittàgora*, *tòrtora*, *pròspera*, *sìntesi*, *ènfasi*, *lècito*, *sòlito*, *vèdovo*, *còncavo*, etc. Ces mots ont l'accent tonique sur l'antépénultième voyelle.

Règ. 14e. — Dans les mots terminés en *ajo* ou *aio*, l'accent tonique est placé sur l'*a*, comme *solàjo*, *portinàjo*, etc.

Règ. 15e. — Dans les mots terminés en *qua*, *quo*, *qui*, *que*, l'accent tonique se trouve sur la voyelle qui précède

immédiatement la consonne *q*, comme *inìquo*, *inìqua*, *inìqui*, etc.

Les règles exposées jusqu'ici regardent seulement les noms; les suivantes serviront à faire connaître la place que l'accent tonique occupe dans les verbes.

Règ. 1re. — Dans les infinitifs de la première et de la troisième conjugaison, l'accent tonique se trouve constamment sur la pénultième syllabe : *amàre*, *sentìre*, etc.; dans ceux de la seconde, la place de l'accent est l'antépénultième syllabe : *rèndere*, *pìngere*; excepté *godère*, *vedère*, *potère*, etc., et tous les infinitifs en *orre* et en *urre*, comme *depòrre*, *condùrre*, etc., qui ont l'accent sur la pénultième.

Règ. 2e. — Si, à un mot qui a l'accent tonique sur la pénultième, comme *dàte*, *fàte*, *dìte*, *andàte*, etc., on ajoute à la fin un pronom, il est évident que le mot ayant une syllabe brève de plus à la fin, et l'accent ne pouvant pas changer de place, en ce cas il se trouvera sur l'antépénultième, comme *andàtevi*, *dìtemi*, *dàtegli*, *dàteci*, etc. Si l'on ajoute encore une syllabe, l'accent restant toujours à la même place, il se trouvera sur la syllabe qui précède l'antepénultième, comme *dàtemene*, *dàteglielo*, *dàtecene*, etc.

J'ai remarqué plusieurs fois que les étrangers déplacent l'accent tonique dans les infinitifs de la seconde conjugaison qui ont cet accent sur l'antépénultième, lorsqu'on a retranché l'*e* final, comme dans *strìder*, *vìver*, *scènder*, *prènder* : ils prononcent comme *stridèr*, *vivèr*, *scendèr*, *prendèr*, et détruisent ainsi l'harmonie naturelle de ces mots, et celle des périodes et des vers. On parviendra facilement à éviter cette faute, en apprenant par cœur le petit nombre des verbes de cette conjugaison, qui ont l'accent tonique sur la pénultième syllabe, les seuls que l'on prononce de cette manière après le retranchement de l'*e* final.

Règ. 3e. — Dans toutes les personnes du présent de tous les modes et de toutes les conjugaisons, l'accent tonique se trouve sur la pénultième syllabe du verbe ; et la troisième du pluriel a l'accent sur l'antépénultième syllabe : *àmano*, *àmino*, *crèdono*, *crèdano*, *sèntono*, *sèntano*, etc. Il faut excepter quelques verbes de la première conjugaison, qui ont, aux trois premières personnes du singulier du présent de chaque mode, une syllabe de moins qu'à l'infinitif composé de quatre syllabes, tels que *mòrmoro*, *mòrmori*, *mòrmora*, de *mormoràre*; *pàlpito*, *pàlpiti*, *pàlpita*, de *palpitàre*, etc. Ces mots, aux trois personnes du singulier, ont l'accent sur l'antépénultième ; et à la troisième du pluriel, sur la syllabe qui précède celle-ci, comme : *mòrmorano*, *mòrmorino*, *pàlpitano*, *pàlpitino*, etc.

Règ. 4e. — Dans la forme *je faisais*, l'accent tonique est sur la pénultième, dans toutes les personnes, excepté la troisième du pluriel, qui l'a sur l'antépénultième : *amàvano*, *credèvano*, *sentìvano*.

Il y a des Italiens qui prononcent la première personne du pluriel de ce tems avec l'accent sur l'antépénultième ; c'est une faute ; on doit absolument prononcer *amavàmo*, *credevàmo*, *sentivàmo* ; comme on le voit constamment dans tous les vers où se trouve un de ces mots : *mentre noi correvàm la morta gora.* Si, au lieu de prononcer *correvàm*, on prononçait *corrèvam*, l'harmonie de ce vers serait détruite.

Règ. 5e. — Dans la forme *je fis*, les trois premières personnes du singulier, *amai*, *credei*, *sentii*, ont l'accent tonique sur la pénultième voyelle ; les troisièmes du singulier : *amò*, *credè*, *sentì*, sur la dernière ; les troisièmes du pluriel, sur l'antépénultième : *amàrono*, *credèrono*, *sentìrono* ; dans les autres personnes, l'accent se trouve sur la pénultième syllabe. Quand on dit : *quetàmi*, *levàmi*, etc., au lieu de *mi quetai*, *mi levai*, l'ac-

cent tonique se trouve sur la pénultième syllabe du mot composé.

Règ. 6e. — Dans toutes les personnes du futur, l'accent tonique se trouve sur la pénultième syllabe, excepté la première et la troisième du singulier, où il est placé sur la voyelle finale, comme *amerò, crederò, sentirò; amerà, crederà, sentirà*, à cause de l'*e* retranché à la fin de ces mots.

Règ. 7e. — Dans toutes les personnes de la forme *que je fisse*, l'accent tonique se trouve sur la pénultième syllabe; hors la première et la troisième du pluriel, qui ont cet accent sur l'antépénultième : *amàssimo, amàssero, credèssimo, credèssero, sentìssimo, sentìssero.*

Règ. 8e. — La première personne de la forme *je ferais*, a l'accent tonique sur la pénultième syllabe : *amerèi, crederèi, sentirèi;* la troisième du pluriel, sur l'antépénultième : *amerèbbero, crederèbbero, sentirèbbero.* Dans les autres personnes, il se trouve sur la pénultième syllabe.

Règ. 9e. — Dans les formes du participe présent et passé, l'accent tonique est placé sur la pénultième voyelle : *amàndo, credèndo, sentèndo; amàto, credùto, sentìto*, à l'exception de quelques participes passés.

Nous avons vu que beaucoup de participes de la première conjugaison, peuvent perdre *at;* en ce cas, l'accent tonique se trouve à la même place que dans la première personne du présent de l'indicatif, tels sont : *ingombro*, pour *ingombrato; macero*, pour *macerato; cerco*, pour *cercato; desto*, pour *destato; dimentico*, pour *dimenticato*, et plusieurs autres que l'usage fera connaître.

Règ. 10e. — Dans tous les mots où se trouve la diphthongue *uo*, si l'accent tonique passe dans la syllabe suivante, il faut supprimer l'*u*, c'est pourquoi on dit : *pruova* et *proviamo*, et non *pruoviamo; uomo* et *omaccio*, et non *uomaccio; figliuolo, figlioletto*, et non

figliuoletto ; muoio et *moriva*, et non *muoriva ; vuole* et *voleva*. Il en est de même des mots où se trouve l'*ie ;* car on dit : *siedi*, *siede* et *sedeva*, *sedevamo ; vieni* et *veniva ; tieni*, *teneva*, etc. Si la syllabe où se trouve l'accent tonique est composée des voyelles *iuo*, comme dans *giuoco*, *giuochi*, etc., et que l'accent passe dans la syllabe suivante, on supprime l'*u*, et l'on écrit : *giocava*, *giocavi*, etc. Bocace a préféré de supprimer l'*o*, et d'écrire : *giucava*, *giucasse*, etc. ; mais si l'accent n'est pas déplacé, on ne fait point de suppression, et l'on écrit : *giuocano*, *giuochino*, etc.... La raison de cette suppression est que si l'on écrivait *uometto*, *giuocava*, etc., ces mots auraient deux syllabes avec l'accent tonique, ce qui ne peut pas être.

Les mots qui ont l'accent tonique sur la dernière syllabe, s'appellent *parole tronche* (mots tronqués) ; parce que dans ces mots on a réellement retranché à la fin une lettre ou une syllabe. Ceux qui ont l'accent sur la pénultième, s'appellent *parole piane ;* ceux qui l'ont sur l'antépénultième, s'appellent *parole sdrucciole*. Les vers terminés par un mot *tronco*, s'appellent *versi tronchi ;* ceux terminés par un mot *piano*, s'appellent *versi piani ;* et on appelle *versi sdruccioli*, ceux qui sont terminés par un mot glissant.

Les vers *tronchi* doivent avoir une syllabe de moins que les vers *piani*, à cause du long repos que l'on doit faire à la fin de ces vers ; et les vers *piani* doivent avoir une syllabe de moins que les vers *sdruccioli*, à cause de la rapidité de la voix dans la prononciation des deux dernières syllabes brèves.

Du rapport des Accens toniques.

Chez les Grecs et chez les Latins, l'harmonie du vers était le résultat d'un nombre déterminé de pieds assortis par une certaine combinaison de syllabes longues et

brèves. Les Italiens, ne pouvant pas assujettir leurs vers aux mêmes règles, avec autant de succès, les ont soumis à l'accent tonique; c'est-à-dire, à la succession variée et régulière des tons. C'est de ces rapports que naît le charme de notre harmonie poétique. Voici quelles sont les règles pour établir ce rapport; elles sont précédées de quelques observations, qu'il est important de lire d'abord.

Première observation.

Le vers italien est composé de plusieurs mesures. On entend par le mot mesure un certain nombre de syllabes, dont la première a généralement l'accent tonique.

Deuxième observation.

La mesure de nos vers est constamment une mesure à deux tems, et se bat, un tems en frappant, et l'autre en levant.

Troisième observation.

La première mesure d'un vers commence toujours du premier accent; la dernière, du dernier. Celle-ci n'est jamais complète que dans les vers *sdruccioli;* car, dans les vers *piani*, elle est composée d'une syllabe accentuée, et d'une sans accent; et dans les vers *tronchi*, de la seule syllabe accentuée.

Quatrième observation.

Il sera de la plus grande utilité pour les étudians, en lisant des vers, de leur faire battre la mesure jusqu'à ce que cet exercice les ait mis en état de les bien lire, et de sentir l'harmonie qui les caractérise. Pour cela, on leur fera prononcer dans le premier tems, ou en frappant, la syllabe accentuée; et dans le second, ou en levant, les autres syllabes, soit qu'il y en ait deux

ou quatre, soit qu'une de celles-ci soit remplacée par une pause.

Voyons maintenant les règles du rapport de l'accent tonique.

Règle première.

Une syllabe accentuée est égale de tems à deux sans accent, puisque chacune de celles-ci n'est que la moitié de la première.

Règle deuxième.

Deux syllabes sans accent, sont égales à quatre dépourvues d'accent, et prononcées avec une rapidité double des premières. Donc, une syllabe accentuée peut être aussi égale à quatre sans accent. C'est ainsi qu'en musique, une blanche est égale à deux noires ou à quatre croches.

Règle troisième.

Une syllabe accentuée, composant le premier tems de la mesure, on doit la faire suivre par un nombre de syllabes sans accent, égal de tems à la première. Donc, une syllabe accentuée doit être suivie par deux ou quatre sans accent.

Règle quatrième.

Il n'est pas permis d'outre-passer ce nombre, parce que l'organe de la parole n'est pas susceptible d'une telle vîtesse, qu'il puisse prononcer un plus grand nombre de syllabes en si peu de tems, sans un effort très-pénible pour celui qui déclame, et très-désagréable pour ceux qui écoutent.

Règle cinquième.

Si l'on est forcé, par les circonstances, de placer de suite plusieurs monosyllabes, qui ont l'accent tonique, il faut, dans la prononciation, les regarder comme

dépourvus d'accent. Sans cette licence, la syntaxe, la construction, le style, etc., feraient éprouver au poète une gêne insurmontable.

Règle sixième.

D'après la règle troisième, lorsque le point de départ de la voix est une syllabe accentuée, le nombre des syllabes sans accent pouvant être de deux ou de quatre, si l'on dit : *bàrbaro pàdre* ou *bàrbaro genitòr*, on aura une harmonie également parfaite. Telle est en effet celle qui résulte de ces deux combinaisons, à cause de la régularité des mesures composées ; la première, d'une syllabe accentuée et de deux sans accent, ce qui forme deux tems égaux ; la seconde, d'une syllabe accentuée, et de quatre sans accent, qui, prononcées avec une rapidité double des premières, font que le second tems est parfaitement égal au premier. On prononcera *bàr*, dans le premier tems, *baro*, dans le second ; ainsi que *bàr* dans le premier, *baro geni*, dans le second.

On voit facilement que la seconde de ces mesures produit un mouvement très-rapide, à cause du grand nombre de syllabes sans accent, prononcées en même tems que celle qui a l'accent tonique. Que l'étudiant n'oublie pas cette vérité.

Règle septième.

Si le point de départ de la voix est une syllabe accentuée, il est absolument impossible que le nombre des syllabes sans accent soit impair ; si l'on disait *vàghe lùci : fùlgido fulgòr*, on n'aurait point d'harmonie, et en conséquence, point de vers ; pår la simple et unique raison que le premier tems ne serait pas égal au second.

Règle huitième.

Cependant une syllabe accentuée peut être suivie d'une seule sans accent, pourvu qu'on puisse la détacher de la précédente, et faire entre elle une pause égale à la syllabe sans accent. Ainsi, en disant *òr che dèsta.... còr fedèle*, etc., il en résultera une harmonie très-gracieuse et très-régulière, parce que le premier tems de la mesure est composé d'une syllabe accentuée, et le second, d'une syllabe sans accent, et d'une pause égale à celle-ci. On prononcera *or* dans le premier tems, la pause prendra un quart du second tems, et dans l'autre quart, on prononcera *che*.

La pause qui est indispensable dans cette mesure, peut avoir lieu aussi entre la syllabe sans accent et la suivante accentuée; mais, en ce cas, l'harmonie perd toujours un peu de sa grâce; il faut absolument que le premier mot soit de nature à pouvoir se détacher du mot suivant; sans cette condition, la pause que l'on ferait entre les deux mots, étant contraire à la logique, il en résulterait une discordance choquante pour la raison, quoique l'harmonie fût agréable à l'oreille. On ne pourrait donc pas dire *ora vede*, parce qu'il n'y a aucune raison pour détacher le premier mot du second par une pause. On peut éviter ce désordre, sans s'astreindre à la rigueur de la première combinaison, au moyen de l'élision, en faisant suivre le mot terminé par une voyelle, d'un mot qui commence par une voyelle, comme *ora intende*, et en ce cas, on a une mesure parfaite, et toujours le même nombre de syllabes; car pour le matériel du vers, deux syllabes qui se rencontrent de la sorte, sont équivalentes à une seule; et quant à l'harmonie, elles sont toujours égales au tems qu'on emploie à les prononcer.

Quoique ce principe soit inviolable, il paraît cepen-

dant que nos poètes s'en écartent sans scrupule, puisqu'on rencontre, surtout dans les vers de quatre et de huit syllabes, plusieurs de ces combinaisons où cette pause ne peut pas avoir lieu. Cet écart, qui n'est tel qu'en apparence, peut dériver de trois causes, qu'il faut savoir, tant pour bien lire les vers, que pour bien pénétrer les sentimens du poète. Il peut dériver (je parle des vers de quatre syllabes) : 1°. de ce que le premier des deux mots de deux syllabes qui composent le vers, doit être prononcé avec un mouvement lent et passionné, analogue au sentiment du poète, de même que dans le vers : *Lesbia vaga ;* 2°. de l'intention du poète de donner au vers une négligence relative à son idée ; 3°. enfin, de la nécessité de rompre la monotonie, et de donner à l'esprit une diversion, afin de lui faire sentir avec plus de force les impressions d'une idée plus agréable ou plus forte.

Cette mesure peut donc être variée de six manières différentes ; ce qui donne au poète de grands avantages, non seulement pour éviter la monotonie, mais aussi pour exprimer, par des tons analogues, certaines nuances de passions, que les mots seuls ne sauraient pas toujours exprimer. Cet avantage, que bien des personnes regarderont comme un moyen facile de faire des vers en italien, est, au contraire, une des plus grandes difficultés de la versification italienne ; parce que l'emploi de telle ou telle combinaison, exige de la part de l'écrivain, beaucoup de goût et d'étude, et un sentiment exquis.

Règle neuvième.

Une syllabe accentuée suivie d'une sans accent, peut être aussi précédée d'une syllabe également dépourvue d'accent, pourvu qu'entre le premier accent et la syllabe sans accent, on puisse faire une pause égale au

tems de la syllabe sans accent ; ainsi en disant *amòr che sòlo*, on aura une harmonie sensible, qui serait entièrement perdue, si l'on disait *amòre sòlo*, parce qu'on ne pourrait pas détacher la syllabe *re* du reste du mot, et faire la pause prescrite. On voit que dans le premier cas, le premier tems de la mesure serait composé d'une syllabe accentuée, et le second, d'une syllabe sans accent, et d'une pause égale à celle-ci. Il est vrai que la pause peut aussi exister entre la syllabe sans accent et la seconde accentuée, comme *allòra stènde* ; mais en ce cas l'harmonie perd les deux tiers de sa grâce, et si le bon sens n'approuve pas la pause, elle la perd toute entière. Il importe d'observer que, si au lieu de la pause, on peut faire ensorte qu'entre les deux accens il y ait une élision comme dans la mesure, *allòra intèse*, on aura une harmonie presqu'aussi agréable que la première. Il importe d'observer aussi, que souvent les poètes les plus habiles se servent de la seconde forme, *allora stende*, afin de tempérer ainsi la douceur trop continuée des autres formes, et d'en faire réjaillir le charme à propos. Mais pourquoi une oreille délicate trouve-t-elle autant de charme dans la combinaison *amòr che sòlo*, et point du tout dans la suivante : *amòre sòlo* où se trouve exactement le même nombre de syllabes, et où les accens sont rigoureusement à la même distance ? la raison est que le premier accent étant précédé d'une syllabe qui, par la nature du mot est, pour ainsi dire, amalgamée avec la syllabe accentuée, il est absolument nécessaire, par un principe qui n'a d'autre raison que la seule nature, que l'oreille trouve le même rapprochement entre les deux tons suivans, *re*, qui est grave, et *so*, qui est aigu. En effet, supposons pour un instant que le bon sens nous permette de prononcer *amò*, *resò*, on sent que

sans la répugnance de l'esprit, l'oreille serait parfaitement satisfaite de l'harmonie régulière qui naît de la régularité de ces deux tems.

Règle dixième.

Une syllabe accentuée peut être suivie de trois, sans accent, pourvu qu'elle soit aussi précédée d'une syllabe également dépourvue d'accent, et que la troisième de celles qui suivent la syllabe accentuée, puisse se détacher de celle qui la précède immédiatement, afin de la porter sur la seconde syllabe accentuée et de l'incorporer avec elle ; de même que la première sans accens, se lie avec la suivante accentuée. Que l'on dise donc : *il mìsero pastòr, mi pàlpita talòr*, et l'on obtiendra une harmonie parfaite. On voit ici que le charme de l'harmonie, résultant de la régularité des tons qui composent les mesures, seroit entièrement détruit si, par le défaut d'une seule de ces conditions, cette régularité cessait d'exister. Donc la syllabe qui précède le premier et le second accent doit être de nature à s'incorporer avec la syllabe suivante ; et pour cela elle doit être dépourvue de l'accent tonique, et si les circonstances obligent le poète à faire usage d'une syllabe accentuée, il faut se rappeler, en lisant, qu'il a supprimé cet accent par licence.

Règle onzième.

Une syllabe accentuée, suivie de deux sans accent, peut être aussi précédée d'une sans accent, pourvu qu'une des deux syllabes sans accent, puisse se détacher de la précédente ou de la suivante, pour y faire une pause ; ainsi l'on pourra dire : *la pàce del còre : se gème, se pàlpita : la tènera màdre*, etc. La raison est évidente. On a deux mesures parfaitement régulières, *la pàce* et une pause, et *del còre.... se gème*, et une

pause et *se pàlpita......* *la tènera* et *màdre*, avec une pause avant le mot *màdre*. Il est important d'observer, 1°. que dans les formes : *la pàce del còre.... se gème, se pàlpita*, l'harmonie est plus naturelle, et en même tems plus agréable, que dans la troisième : *la tènera màdre*, à cause que la pause se trouve naturellement après les mots *pàce* et *gème*, tandis qu'on ne peut la faire devant le mot *madre*, que par la nécessité détablir une égalité qui n'existe pas naturellement ; 2°. que cette combinaison de tons ne peut servir que pour les vers de six syllabes ; 3°. qu'il serait impossible de commencer ainsi un vers de onze syllabes, à moins de mettre une syllabe de plus sans accent, entre les deux premiers accens ; une syllabe, dis-je, qui puisse se détacher des précédentes et se joindre à la syllabe accentuée de la seconde mesure.

Ainsi, en disant, *la misera figlia, oh Dio!* on n'a point d'harmonie, et il n'y a que deux moyens de réparer ce désordre, savoir, ou de supprimer la syllabe sans accent, qui précède la première mesure ; comme : *misera figlia, oh Dio !* ou bien de faire précéder la seconde mesure, d'une syllabe sans accent, ainsi que je viens de l'indiquer. Que l'on dise donc : *la misera mia figlia, oh Dio !* et l'on pourra continuer un vers de onze syllabes d'une harmonie parfaite.

La raison de ce mystère est, que par un principe qui n'a d'autre base que la nature même, l'oreille attendant une égalité parfaite entre la première et la seconde mesure, si l'on disait : *la misera figlia, oh Dio !* elle serait blessée et trompée dans son attente ; car entre *la misera* et *figlia oh*, il n'existe pas plus d'égalité qu'entre $\frac{1}{4} + \frac{1}{2} + \frac{2}{4}$ et $\frac{1}{2} + \frac{2}{4}$. Or, comme pour établir une parfaite égalité entre ces nombres, on devrait ajouter $\frac{1}{4}$ au second membre, et écrire $\frac{1}{4} + \frac{1}{2} + \frac{2}{4} = \frac{1}{4} + \frac{1}{2} + \frac{2}{4}$, de même pour détruire le défaut qui

existe dans *la misera figlia, oh Dio!* on doit ajouter une syllabe devant *figlia*, et dire : *la misera mia figlia, oh Dio!* mais en disant *misera figlia, oh Dio!* on voit et l'on sent que l'on doit obtenir une harmonie parfaite, à cause de l'égalité qui règne entre *misera* et *figlia oh!* entre $\frac{1}{2}$, $+ \frac{2}{4}$, et $\frac{1}{2} + \frac{2}{4}$. Je pourrais donner à cette démonstration plus d'étendue et plus d'évidence; mais je suis, malgré moi, resserré entre des bornes qu'il ne m'est pas permis d'outre-passer.

Règle douzième.

Une syllabe accentuée peut être précédée de deux sans accent, pourvu qu'elle soit suivie par trois également dépourvues d'accent, et que la première de celles-ci, soit séparée des suivantes de manière qu'on puisse y faire une pause; comme: *innocènte tortorèlla : un' etèrna primavèra...... orgogliòso ruscellètto*, etc. La raison de la douceur et de la grâce de l'harmonie de ces mesures, résulte du grand nombre de tons graves, et de la juste proportion de ceux-ci avec les tons aigus. Si les circonstances permettent de substituer à la pause une syllabe avec l'élision, cette différence donnera à l'harmonie un degré de plus de lenteur qui peut être très-souvent favorable au sentiment; comme: *orgoglioso il ruscelletto.....* ect. Mais cette combinaison de tons ne peut servir que pour les vers de huit syllabes ou de quatre.

Règle treizième.

Une syllabe accentuée, précédée de deux sans accent, peut être aussi suivie de deux, également sans accent; comme : *l'inumàno cadrà..... il dolènte pastòr.....* etc. Cette harmonie est vive et décidée; mais on peut lui donner un ton de douceur et de gravité, par une élision faite entre les deux syllabes, sans accent.

La douceur et la regularité de cet arrangement de

tons, dérive de l'égalité des deux mesures : *orgoglio* et *soruscel*, composées d'après la règle sixième, quoique dans un ordre de tons renversés.

Ce que je viens d'exposer, montre clairement que les vers italiens ont pour base le rapport des tons graves et aigus, dont on forme les différentes mesures qui les composent. Or, c'est de la succession de ces mêmes mesures que naît une source de variétés et de beautés dans le rhythme, une diversité et une énergie étonnante dans l'expression ; c'est de là, que le poète habile tire cette harmonie grave ou majestueuse, gaie ou brillante, tendre ou touchante, qui pénètre le cœur, le séduit et l'entraîne, et porte dans l'ame la joie, la tendresse, la douleur, tous les sentimens enfin que le poète a voulu exprimer.

Mais puisque l'aptitude des langues pour la musique vocale, est en raison de la sensibilité des tons graves et aigus, de la valeur des sons, plus ou moins prolongés, et de leur différentes combinaisons, il est évident que la langue italienne doit être, sous ce rapport, supérieure à toute autre langue moderne, et ne le point céder, en harmonie, aux langues grecque et latine.

Parcourons maintenant les différentes sortes de vers que les Italiens emploient le plus souvent.

Des vers de quatre syllabes.

Les vers de quatre syllabes doivent en avoir deux accentuées ; savoir : la première et la troisième ; il résulte de cette combinaison deux mesures, dont la première est composée d'une syllabe accentuée et d'une sans accent. Il faut donc pour complément du second tems, que l'on puisse faire une pause égale au tems de la syllabe sans accent.

L'harmonie de ces vers est très-douce, et par con-

séquent seulement propre aux tendres émotions du sentiment et de l'amour. Il est important d'observer que lorsque la pause peut avoir lieu immédiatement après le premier accent, l'harmonie acquiert un degré de plus en énergie, sans rien perdre de sa douceur.

Il importe aussi de savoir que la première mesure de ces vers peut être variée sensiblement, en distribuant les mots de manière qu'au lieu de la pause on puisse faire l'élision d'une syllabe. Nous avons déjà vu les variations que cette mesure peut recevoir par l'intention du poète, par la force du sentiment, et par d'autres circonstances.

On retrouvera ces principes pratiqués dans la pièce de poésie du poète *Chiabrera*, que je donne ponr exemple.

Quale appare Iri celeste,
Che si veste
Di bell' ostro e di bell' oro,
Che il sol chiama, che riduce
L'alma luce;
Tale appar questa che onoro.

E da lei fra riso e gioco
Esce foco,
Foco tal che ci ricrea;
E se mai di strazio è vaga,
Ci fa piaga,
Piaga tal ch' ella ci bea.

Sì dal viso innamorato
Piove stato
Per ciascun sempre felice,
O ne regga disdegnosa,
Minacciosa,
O benigna allettatrice, etc.

Des vers de cinq syllabes.

(Pentasillabi.)

Ces vers ont deux syllabes accentuées : la première ou la seconde, et la quatrième. La première combinaison donne deux mesures, dont la première est composée d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, d'après la règle troisième. Dans le second cas, la première mesure étant construite, d'après la règle neuvième, d'une syllabe accentuée et d'une sans accent, il faut suivant cette règle, que l'on puisse faire une pause entre les deux accens.

Lorsque cette pause se trouve immédiatement avant la syllabe sans accent, le vers a une harmonie délicieuse ; si elle est après, il perd la moitié de son charme, et très-souvent cette seule circonstance détruit le vers tout-à-fait. Il y a cependant un moyen d'éviter ce désordre. C'est de faire suivre les syllabes sans accent par une voyelle, pour qu'il y ait élision. Ainsi, en disant : *vezzosa Nice ;* on ne peut pas avoir d'harmonie à moins de faire, entre les deux mots, une pause que la raison n'approuve pas ; mais en disant : *vezzosa Irene*, on sent que le vers change tout-à-fait et devient harmonieux à cause de l'élision par laquelle la première mesure est complète. Donc pouvant avoir dans les vers de cinq syllabes, les différentes combinaisons de tons que voici :

(1 - - 1 -) (- 1 , - 1 -) (- 1 - , 1 -) (- 1 -‿- 1 -) :

Il est évident que leur harmonie caractéristique est susceptible d'autant de variations.

No, la speranza
Più non m'alletta,
Voglio vendetta,
Non chiedo amor.

Amico il fato
Mi guida in porto,
E tu spietato,
Mi fai perir.

Purchè non goda
Quel cor spergiuro,
Nulla mi curo
Del mio dolor.

Ti renda Amore,
Per mio conforto,
Tutto il dolore
Che fai soffrir.

Metast.

Des vers de six syllabes.

(Senarii.)

Les vers de six syllabes en ont aussi deux accentuées, la seconde et la cinquième. Dans ces vers on a donc deux mesures, dont la première est composée d'une syllabe accentuée et de deux sans accent; mais la syllabe accentuée étant précédée d'une syllabe sans accent, d'après la règle onzième, il faut que la syllabe qui précède le second accent, soit détachée de la précédente, que l'on puisse faire une pause entre les deux syllabes; et que la seconde de celles-ci soit de nature à s'incorporer avec celle qui a le second accent, de même que la première syllabe du vers doit s'incorporer avec celle qui a le premier accent. L'harmonie de ces vers peut être variée, au moyen de l'élision qui peut avoir lieu entre les deux tons aigus, et qui lui donne une grâce particulière.

EXEMPLES:

Quel nome se ascolto,
Mi palpita il core;
Se penso a quel volto,
Mi sento gelar.

Non so ricordarmi
Di quel traditore
Nè senza sdegnarmi,
Nè senza tremar.

Ammiro quel volto,
Vagheggio quel ciglio,
Che mette in periglio
La pace d'un Re.

Un' alma confusa
Da tanta bellezza,
È degna di scusa
Se manca di fè.

(*Metast.*)

Des vers de sept syllabes.

(Settenarii.)

Ces vers peuvent avoir deux ou trois syllabes accentuées. Dans le premier cas, on place le premier accent sur la première, ou sur la seconde syllabe ; et le second sur la sixième, d'où il résulte deux mesures, dont la première est composée d'une syllabe accentuée et de quatre sans accent, selon la règle troisième. Dans le second cas, la première mesure étant composée d'une syllabe accentuée et de trois sans accent, d'après la règle dixième, il faut qu'entre les deux accents il y ait l'intervalle et la pause que prescrit la même règle, et toutes les autres conditions dont nous avons parlé.

Le premier des deux accens peut être aussi placé sur la troisième syllabe ; mais l'harmonie qui résulte de cette combinaison, n'est pas aussi agréable que celle des deux premières.

Ces vers acquièrent une harmonie délicieuse, si, au lieu de deux accens, on leur en donne trois, distribués de la manière suivante : le premier peut être également placé sur la première, ou sur la seconde syllabe ; le second doit l'être sur la quatrième, et le troisième sur la sixième. Dans la première combinaison, on a trois mesures : la première composée d'une syllabe accentuée et de deux sans accent, d'après la règle troisième ; la seconde, d'une syllabe accentuée, d'une sans accent, et d'une pause égale à celle-ci, selon la règle neuvième. Dans la seconde combinaison, on a aussi trois mesures, dont les deux premières sont composées chacune d'une syllabe accentuée, et d'une sans accent, selon la règle neuvième, d'après laquelle il faut qu'on puisse faire la pause égale à une syllabe sans accent.

Ces vers sont donc susceptibles de cinq différentes combinaisons, et par conséquent leur harmonie peut être variée de six sortes différentes, que l'on peut encore nuancer de plusieurs manières par les élisions. Le premier arrangement donne une harmonie très rapide, à cause des quatre tons graves qui se trouvent entre les deux tons aigus ; la seconde est un peu moins rapide que celle-ci, à cause de la pause qui doit avoir lieu entre les deux accens ; l'harmonie qui résulte de la troisième combinaison est faible et négligée ; la quatrième produit une harmonie douce et gracieuse ; la cinquième a autant de douceur que de force ; la sixième enfin est encore plus douce et plus lente que les précédentes. Le grand mérite du poète consiste à choisir dans ses compositions une harmonie toujours analogue au sentiment.

EXEMPLE:

Figlio, se più non vivi,
Morrò, ma del mio fato
Farò che un Re svenato
Preceda messaggier.

In fin che il padre arrivi,
Fa che sospenda il remo
Colà sul guado estremo
Il pallido nocchier.

(*Metast.*)

Des vers de huit syllabes.

(Ottonarii.)

Les vers de huit syllabes peuvent avoir deux, trois et quatre accens. Dans le premier cas, le premier accent doit être sur la troisième syllabe ; le second, sur la septième ; de là deux mesures dont la première est composée d'une syllabe accentuée, et de trois sans accent, selon la règle dixième, d'après laquelle il faut qu'entre les deux accens on fasse la pause prescrite par la même règle ; et que la première syllabe du vers soit de nature à se joindre avec la première syllabe accentuée, de même que la troisième, sans accent, doit

se joindre à la seconde accentuée. Cette pause produit un effet charmant, lorsqu'on peut la faire entre la quatrième et la cinquième syllabe.

Dans le second cas le premier des trois accens doit être sur la troisième syllabe ; le second, sur la cinquième ; le troisième sur la septième. On a trois mesures, dont les deux premières sont composées chacune d'une syllabe accentuée, et d'une seule sans accent ; il faut donc, d'après la règle huitième, qu'il y ait une pause dans chaque mesure. Les circonstances auxquelles cette pause peut être assujettie, sont indiquées par la même règle.

Dans le troisième cas, le premier accent doit se trouver sur la première syllabe ; le second, sur la troisième ; le troisième, sur la cinquième ; le quatrième, sur la septième. Cet arrangement donne quatre mesures, dont les trois premières sont construites, selon la règle huitième, d'une syllabe accentuée et d'une seule sans accent ; et d'après cette règle il faut absolument une pause dans chacune. On trouve de ces vers qui ont le premier accent sur la seconde syllabe ; mais alors, comme il faut absolument après l'accent une pause égale à deux syllabes sans accent, il arrive très-souvent, que pour bien lire le vers, la raison, qui n'approuve pas un aussi long repos, est choquée, ou qu'en n'observant pas cette pause, le vers est détruit. On peut néanmoins tempérer ce défaut par l'élision de la troisième syllabe ; comme :

O begli occhi, o pupillette.

La première combinaison produit une harmonie vive et décidée, à cause de tant de tons graves qui marchent si vîte ; la seconde donne une harmonie douce et soutenue ; il naît de la troisième, une har-

monie extrêmement tendre et langoureuse. Quelles ressources pour le sentiment de toute espèce de passion !

On entremêle aux vers de huit syllabes ceux de quatre, ce qui produit un ensemble très-harmonieux, par la seule raison que ceux-ci sont exactement la moitié des premiers.

O begli occhi, o pupillette,
Che brunette,
Dentro un latte puro puro,
M' ancidete a tutte l' ore
Con splendore
D'un bel guardo scuro scuro.

(*Chiabrera*).

Des vers de neuf syllabes.

(Novenarii.)

On a cherché en vain une combinaison d'accens propres à produire une harmonie agréable dans les vers de neuf syllabes ; car, de quelque manière qu'on les distribue, et quel que soit leur nombre, il en résulte toujours une harmonie si peu poétique, qu'ils ressemblent à de la prose.

Je pense cependant qu'on ne doit pas les exclure tout-à-fait de notre poésie, puisqu'en leur donnant trois accens, distribués de manière que le premier tombe sur la seconde syllabe ; le second, sur la cinquième ; le troisième, sur la pénultième ; on a deux mesures égales, composées chacune d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent. Tels sont les vers suivans :

Tormento crudele, tiranno,
Mi strugge, mi lacera il core;
D'Aletto geloso furore
M'accende la face nel sen.

Ces vers ne manquent pas d'une certaine harmonie, et si en les lisant on a soin de faire une pause à la fin de chacun, il en résultera un effet encore plus agréable. Il est vrai cependant que l'harmonie de ces vers est trop monotone, parce que les mesures qui les composent sont toutes de la même forme, et qu'elle ne tarderait pas à fatiguer l'oreille de l'auditeur; mais on pourrait les introduire avec succès dans le drame, dans le dithyrambe, etc.

Des vers de dix syllabes.

Les vers de dix syllabes sont susceptibles de trois combinaisons d'accens, dont les deux premières produisent une harmonie rapide et frappante, et un mouvement propre à exprimer la violence des passions; et la troisième, une harmonie douce et touchante, qui exprime heureusement les affections de la tendresse et de l'amour.

La première combinaison exige que les vers aient trois accens; le premier, sur la troisième syllabe; le second, sur la sixième; le troisième, sur la neuvième; de là, trois mesures, dont les deux premières sont composées d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent. Tels sont les suivans :

> Laceràta da bàbara màno.
> Fulminàndo l'incàlza, l'assàle.

Le mouvement rapide et soutenu de ces vers provient de ce que les syllabes sans accent, sont plus que le double en nombre des syllabes accentuées; savoir : comme 3 : 7; et de l'égalité des mesures constamment les mêmes. Pour les bien lire, il faut faire sentir avec force l'accent tonique.

En donnant à ces vers quatre accens, leur mouvement en devient moins rapide, mais ils acquièrent

d'autre part de la majesté. On distribue les accens de cette manière : le premier se place sur la première syllabe ; le second, sur la troisième ; le troisième, sur la sixième ; le quatrième, sur la neuvième : d'où il résulte quatre mesures : la première composée d'une syllabe accentuée, et d'une pause ; la seconde, d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent ; et la troisième, de même que la seconde.

Ardo d'ira, di ràbbia delìro.

Les élisions peuvent ajouter un degré de plus à la marche majestueuse de ces vers.

La troisième combinaison demande que les vers aient aussi quatre accens, et que les mots soient disposés de manière que chaque vers puisse se partager exactement en deux de cinq syllabes, tels que les suivans :

Per lèi fra l'armi — dòrme il guerrièro,
Per lèi fra l'ònde — cànta il nocchièro,
Per lèi la mòrte — terròr non hà.

L'harmonie de ces vers a un mouvement lent, doux, et animé d'une expression tendre et touchante, à cause du nombre et de la disposition des accens toniques ; mais ils doivent être bien lus. Pour les bien lire, il faut que la voix fasse sentir, par une prononciation lente, leur ton langoureux, et qu'on fasse une pause entre la cinquième et la sixième syllabe, afin de bien marquer cette harmonie.

Nous avons tellement changé et varié le charme de l'harmonie, que nous sommes parvenus à donner à nos vers cette harmonie gracieuse et séduisante, qui enchante dans plusieurs vers des Latins, que l'on appelle *phaleuques*, comme :

Passer deliciae meae puellae.
(L'augel delizia del mio tesoro).

Pour produire la même harmonie, il suffit que le

premier des deux vers de cinq syllabes, qui composent celui de dix, soit un vers *sdrucciolo*, tels que dans les suivans :

> Fìn le piu tìmide — bèlve fugàci
> Valòr dimòstrano — si fanno audàci,
> Quand' è 'l combàttere — necessità.

Pour bien lire ces vers, outre la prononciation lente et soutenue, il faut faire une pause entre la sixième et la septième syllabe.

L'harmonie de ces vers peut donc être variée de cinq manières, les unes sensiblement différentes des autres ; ce qui donne au poète les moyens d'exprimer les idées et les nuances les plus délicates, par un mouvement toujours analogue à ces mêmes idées.

Des vers de onze syllabes.

(Endecasillabi.)

Voici les plus sublimes de nos vers, les plus sonores et les plus majestueux. C'est à ces vers qu'est exclusivement réservé le privilège de chanter les armes, les héros et leurs exploits. Soit par les efforts de nos poètes, dont l'oreille est naturellement harmonieuse, soit par le caractère particulier de notre langue, c'est surtout dans ces vers que le charme de l'harmonie poétique se manifeste avec une force égale à celle des images, et une variété propre à faire sentir tout ce que le langage peut exprimer.

Les vers de onze syllabes peuvent recevoir trois, quatre, et même cinq accens. Commençons par ceux de trois. Le premier de ceux-ci peut être placé également sur la première, ou sur la seconde ou sur la troisième ; ainsi le second ne peut l'être que sur la sixième ; le troisième que sur la dixième. Le premier accent étant placé sur la première syllabe, on a des vers de trois

mesures, dont la première est composée d'une syllabe accentuée, et de quatre sans accent, selon la règle troisième ; et la seconde, d'une syllabe accentuée, et de trois sans accent, selon la règle dixième ; d'après laquelle il faut qu'on puisse faire une pause égale à une syllabe sans accent.

Le premier accent étant placé sur la seconde syllabe, on a deux mesures égales, construites d'après la règle dixième, conformément à laquelle il faut une pause dans chacune.

Le premier accent se trouvant sur la troisième syllabe, la seconde mesure reste toujours la même, mais la première n'est plus composée que d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, d'aprés la règle onzième.

Enfin, le premier accent étant placé sur la quatrième syllabe, la première mesure se trouve composée d'une syllabe accentuée, d'une pause égale à un quart, et d'une syllabe sans accent.

1°. Sùrgono innumeràbili favìlle. (D.)
2°. Dipìnte di miràbil primavèra. (D.)
3°. Impedìva la vìsta e lo splendòre. (D.)
4°. Seminatòr di scàndalo e di scìsma. (D.)

Ce rhythme est très-expressif par sa rapidité, égale à celle de la pensée qu'on exprime, à cause du peu de syllabes accentuées, parmi tant d'autres qui n'ont pas d'accent.

Il existe aussi entre eux une différence très-marquée. Le premier a une marche plus rapide que tous les autres ; le second et le troisième ajoutent à la rapidité un air de gravité très-sensible ; le quatrième fait entendre une harmonie négligée, et très-propre à montrer le peu d'intérêt que l'on attache au sujet, ou le

mépris que l'on veut jeter sur lui ; comme on le voit aisément dans le vers cité, et dans le suivant. (*Purg.* 14.)

Gli abitatòr de la mìsera vàlle.

Dans les vers de onze syllabes, qui en ont quatre accentuées, les accens sont susceptibles de toutes les combinaisons suivantes :

1°. On peut les placer sur la première ; sur la quatrième, sur la huitième et sur la dixième syllabe ; et il résulte de cette combinaison, des vers de quatre mesures, dont la première est composée d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, d'après la règle troisième ; la seconde, d'une syllabe accentuée, et de trois sans accent, selon la règle dixième, d'après laquelle il faut pouvoir faire la pause prescrite ; la troisième, d'une syllabe accentuée, et d'une sans accent, conformément à la règle huitième, qui veut que la syllabe sans accent soit détachée de celle qui la précède ou la suit, afin qu'on puisse faire la pause.

L'ìsola sàcra a l' amoròsa Dèa.

On peut rendre l'harmonie de ces vers encore plus majestueuse, et lui donner, en même tems, un caractère de douceur et de charme analogue aux idées, en choisissant les mots qui composent les vers, de manière que la seconde et la troisième syllabe accentuée, soient les dernières syllabes des mots. Telle est l'harmonie divine du vers suivant du Poète, dont on peut facilement sentir l'effet d'harmonie enchanteur, en le lisant comme il doit être lu ; savoir, en trois tems,

Dolce color..... d'oriental..... zaffiro.

Faites bien attention que la seconde pause est double de tems de la première ; savoir : comme $\frac{1}{4}$: $\frac{1}{8}$.

2°. On peut placer le premier accent sur la seconde

syllabe, sans changer la place des autres. En ce cas, la première mesure est la même que la troisième.

Il gràve odòr che la palùde spìra.
Stèndon le nùbi un tenebròso vèlo.

La première et la seconde de ces combinaisons produisent une harmonie majestueuse, et impriment aux vers un mouvement grave et soutenu; et l'élision qui existe dans la première mesure du premier, et dans la seconde du second, ajoutent encore à leur gravité. En outre, dans le second vers l'harmonie a un degré de plus de lenteur, à cause de la pause qui existe entre le premier et le second accent.

Il importe de savoir que dans ces vers, l'avant-dernière mesure peut être construite de manière à produire une harmonie variée de trois différentes sortes; ce qui offre au poète un moyen de plus d'imprimer au vers telle ou telle harmonie, la plus analogue à la situation de son ame. Cette mesure peut être construite, 1°. de la syllabe accentuée, d'une pause naturelle, et d'une syllabe sans accent; 2°. de la syllabe accentuée, d'une sans accent, et d'une pause commandée par les circonstances; 3°. de la syllabe accentuée, et de deux sans accent, au moyen de l'élision. Ces variations sont marquées dans les vers suivans :

1°. Stàva tra i ràmi ogni augellìn sicùro.
2°. Noi salavàm per una piètra fèssa.
3°. Gli òcchi svegliàti rivolgèndo in gìro.

3°. Si l'on place le troisième accent sur la septième, au lieu de le placer sur la huitième syllabe, sans changer la place des autres, il résulte de cette combinaison, une harmonie douce et langoureuse, très-propre à exprimer les sentimens les plus tendres, et capable de faire couler des larmes de plaisir.

L'òra del tèmpo, e la dòlce stagiòne.
Nel tèmpo oimè! (con sospìri il rammènto)
Ch' amòr mostròmmi il leggiàdro sembiànte.
Dòppia dolcèzza in un vòlto delibo.

Dans le premier de ces deux vers, on a trois mesures égales, composées d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, selon la règle troisième; dans le troisième, la première mesure n'ayant qu'une syllabe accentuée et une sans accent, d'après la règle huitième, il faut que l'on puisse y faire une pause.

Mais d'où nait ce charme divin qui pénètre dans l'ame, l'émeut, et y porte le sentiment des passions? Cela vient de la marche toujours égale des sons produits par l'uniformité des mesures; ce qui suppose, dans le poète, une agitation douce et uniforme, effet très-commun de la passion.

4°. En plaçant le premier accent sur la première ou sur la seconde, ou sur la troisième syllabe; le second, sur la sixième; le troisième, sur la septième; le quatrième, sur la dixième, on obtient une harmonie vive, décidée, et en même tems soutenue, telle que celle des vers suivans:

Mèntre con la maggiòr stizza del mòndo.
Le dònne, i cavalièr, l'arme, gli amòri.
D'amoròso disìo l'ànimo càldo.

Ces vers ont quatre mesures. La première dans le premier, est composée d'une syllabe accentuée, et de quatre sans accent, selon la règle troisième; dans le second, d'une syllabe accentuée, et de trois sans accent, d'après la règle dixième, conformément à laquelle il faut y faire une pause, à moins qu'il n'y ait l'élision, comme dans le vers cité; dans le troisième, d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, selon la règle troisième. La seconde mesure est composée,

dans tous les trois, d'une syllabe accentuée, et d'une pause égale à deux sans accent; la troisième, d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, d'après la règle troisième.

Ce qui produit cette harmonie vive, et en même tems soutenue, n'est autre chose que le contraste qui se trouve entre la marche très-rapide avec laquelle le vers commence, et le ton imposant que lui donnent les deux accens consécutifs, avec le double repos qui les sépare.

Il est impossible de bien lire ces vers, sans faire sentir le double repos qui existe entre le second et le troisième accent.

Je laisse aux savans à déduire de ces vérités évidentes, les conséquences que l'on doit en tirer en faveur de la poésie italienne. Mais ces beautés n'ont peut-être jamais été sensibles pour les étrangers, et le sont bien peu pour les Italiens mêmes.

5°. Si dans ces dernières combinaisons, on place le troisième accent sur la huitième syllabe, au lieu de le placer sur la septième, l'harmonie changera tout-à fait; la seconde et la troisième mesures seront composées, dans les trois combinaisons, d'une syllabe accentuée, et d'une sans accent, selon la règle huitième, d'après laquelle il faut qu'il y ait une pause; tels sont les vers suivans :

Quàndo ritornerà la dòlce amìca.
Di sdègno e di furòr fremèndo assàle.
Disperàto dolòr che 'l còr mi prème.

L'harmonie qui résulte de ce petit changement a moins de force que la précédente, mais elle a plus de douceur, par la raison que les deux tons aigus, qui se suivaient immédiatement, étant séparés par une syllabe sans accent, l'effet qu'ils produisent ne peut pas

être le même que s'ils frappaient l'organe sans interruption, et presque en même tems.

Enfin lorsque les vers de onze syllabes ont cinq accens, voici de quelle manière on doit les placer :

1°. On peut placer le premier sur la première ou sur la seconde syllabe indifféremment ; le second doit être sur la quatrième ; le troisième, sur la sixième ; le quatrième, sur la huitième ; le cinquième, sur la dixième, comme :

Quàsi obbliàndo d'ìre a fàrsi bèlle.
Levòmmi il mìo pensièr in pàrte ov' èra.

Ces vers ont cinq mesures ; la première, dans le premier, est composée d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, selon la règle troisième ; et chacun des trois suivans, d'une syllabe accentuée, d'une sans accent, et d'une pause égale à celle-ci, d'après la règle huitième. Les mesures du second vers sont toutes composées selon cette même règle.

Il est facile de comprendre que l'harmonie de ces vers doit être extrêmement lente et passionnée, à cause du si grand nombre d'accens et de pauses qui entrent dans leurs combinaisons, ainsi que par les élisions nombreuses qui s'y trouvent, plus que dans les autres, pour en obtenir un effet plus sensible.

2°. On peut placer le quatrième accent sur la septième, au lieu de la huitième, toutes les fois qu'il est possible de partager le vers en deux, dont le premier soit de six et le second de cinq syllabes, on a toujours des vers de cinq mesures, dont la troisième est composée d'une syllabe accentuée, et d'une pause égale à deux sans accent. Il faut que cette pause soit bien marquée dans la prononciation.

Amòr ch' al còr gentìl ràtto s'apprènde.

Dans ces vers, la combinaison des accens produit une harmonie aussi lente et aussi douce que dans les précédens ; mais ici elle montre plus de vigueur.

Il reste démontré, sans doute, par tout ce que nous venons d'exposer jusqu'ici, que les Italiens ont cherché dans leurs vers, non seulement la sublimité des pensées, la grâce des expressions, la noblesse du langage, etc., etc., mais le charme de l'harmonie poétique, qu'ils ont porté au point que le cœur ne peut rien sentir, l'esprit rien concevoir, qu'ils ne l'expriment autant par un langage particulier à la poésie, que par une harmonie aussi variée que les sentimens mêmes, dont l'ame peut se trouver affectée. Heureux celui qui, en lisant nos poètes, peut sentir une partie de ce qu'éprouvent, à cette lecture, les vrais Italiens! Mais que l'on ne croie pas d'y parvenir, sans une étude bien dirigée, et proportionnée à la grandeur des choses qu'il faut apprendre!

Si Vossius avait pu sentir cette force et cette différence de rhythme, qui indépendamment des mots, affecte nos ames, et y porte le sentiment des passions ; s'il avait senti que, dans notre langue, les syllabes ont une quantité, tellement prononcée, qu'on peut y composer les hexamètres et les pentamètres des Latins, par les mêmes combinaisons des longues et des brèves ; s'il avait senti enfin que la rime n'est point défavorable au chant, il n'eût jamais dit dans son livre : *De poematum cantu et viribus rhythmi*, que le rhytme des langues modernes ne représente aucune image des choses, et ne peut produire aucun effet ; que ces langues ne sont pas propres pour la musique, et que nous ne pouvons avoir de bonne musique vocale, qu'en faisant des vers favorables pour le chant, en leur donnant la quantité et les pieds mesurés, et en proscrivant l'invention barbare de la rime.

Méthode à suivre dans l'étude de la versification italienne.

Un tout résulte de l'harmonie et de la réunion des parties qui le composent. Il faut donc savoir d'abord construire chaque partie séparément, avant de former cet assemblage, dont la beauté dépend de la régularité des parties. Ce principe, que la théorie prescrit à tous les arts, doit être rigoureusement mis en pratique dans la construction des vers italiens.

On commencera par faire composer aux étudians, de simples mesures, selon toutes les différentes règles que nous avons données; ensuite, on leur fera joindre ensemble d'abord deux, puis trois, quatre et cinq mesures : la première, selon telle et telle règle; la seconde, selon telle autre, et ainsi de suite. Enfin, lorsqu'ils seront en état de bien faire cet exercice, on leur fera composer progressivement des vers, depuis ceux de cinq jusqu'à ceux de onze syllabes. Mais que l'on fasse bien attention que l'harmonie soit toujours analogue à l'objet; car si l'on exprimait la rapidité de la foudre par un vers endécasyllabe de cinq mesures, il est évident que son harmonie très-lente produirait un effet contraire à celui que l'on attend.

Après que l'élève aura bien appris les règles du rapport des accens toniques; pour lui rendre le mécanisme de ces mêmes règles plus familier, et pour accoutumer, en même tems, son oreille à l'harmonie qui en résulte, je crois qu'un des moyens les plus expéditifs, est de prendre un certain nombre de vers bien faits, d'en détruire l'harmonie, en déplaçant les accens et les mots, et de l'obliger lui-même à rétablir cette succession régulière de mesures d'où naît le vers. Prenons, par exemple, le vers de Pétrarque :

Non era l'andar suo cosa mortale.

où le poète, par une harmonie grave et soutenue,

peint la démarche majestueuse de son amante ; et dictons-le à l'élève, de la manière suivante :

Il suo andar non era cosa mortale.

Après lui avoir démontré que, malgré le nombre des syllabes qui résulte de cette combinaison de mots, il n'y a point d'harmonie, et en conséquence, point de vers ; laissons à son jugement et à son oreille le soin de réparer ce désordre destructeur de l'harmonie et du vers. S'il y parvient, pour nous assurer si c'est plutôt l'effet du hasard que de son savoir ; faisons-lui rendre raison de ce qu'il a fait. S'il ne réussit pas, si, par exemple, il arrange les mots ainsi :

L'andar suo non era cosa mortale.

faisons-lui voir que cette combinaison d'accens ne peut pas produire une harmonie agréable, d'après la règle 11e. du rapport des accens toniques, qui prescrit que, lorsque la première mesure est précédée d'une syllabe sans accent, la seconde doit l'être aussi. Si l'élève nous oppose la régularité de la mesure, *la pèrfida màdre*, donné pour exemple de la même règle, nous lui répondrons, 1°. que cette combinaison d'accens ne peut avoir lieu que dans les vers de six syllabes ; 2°. que dans la phrase : *l'andar suo non era*, l'harmonie qui en résulte est tellement irrégulière, à cause des trois passages de la voix, du premier mot au second, du second au troisième, et de celui-ci au dernier, que, quoique composé de six syllabes, on ne peut pas le regarder comme un vers de six syllabes, ce que l'organe le moins exercé peut sentir, en substituant à tous ces mots, deux ou trois autres qui donnent le même nombre de syllabes, et qui ont les accens à la même place, comme *vezzo sa donzella ; la mia pastorella.... ;* 3°. que, d'après la même règle, si l'on substitue au mot *era*, le

mot *sarà*, le sens, à la vérité, est changé, mais on a un vers de quatre mesures régulières, dont la première est composée d'une syllabe accentuée, de trois sans accent, et d'une pause d'après la règle 10e.; la seconde, d'une syllabe accentuée, et d'une pause égale à deux syllabes sans accent; et la troisième, d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, conformément à la règle 3e.

Enfin, faisons écrire le vers de Pétrarque, tel qu'il l'a fait lui-même :

Non era l'andar suo cosa mortale ;

et démontrons à l'élève que ce vers résulte de la combinaison de quatre mesures régulières, dont la première est composée d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, d'après la règle 3e.; la seconde, d'une syllabe accentuée, d'une pause, et d'une syllabe sans accent, d'après la règle 8e.; la troisième, d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent, comme la première. Si l'élève nous objecte que la seconde mesure de ce vers ne peut pas être régulière, parce qu'elle n'est pas précédée de la syllabe sans accent, comme la première, ainsi qu'il est prescrit dans la règle 10e.; nous lui ferons observer que la pause que l'on doit faire entre *suo* et *cosa*, est équivalente à cette syllabe. En effet, si, au lieu de *suo cosa*, il y avait un seul mot de trois syllabes, comme ces deux, si l'on disait par exemple : *non era l'andar mortale*, on sent que toute l'harmonie serait detruite par la seule raison que la première syllabe ne pouvant être séparée du reste du mot, la pause n'aurait pas lieu.

Je laisse aux maîtres judicieux à décider si cet exercice doit être utile aux étudians.

On exercera donc ainsi les élèves, en leur faisant rétablir, dans les vers dérangés à dessein, l'ordre

harmonique des mesures, d'après les principes que nous avons établis.

Après cet exercice, c'est sur des sujets donnés par le maître, que l'on doit composer des vers de toute espèce.

Pour plus de facilité, voici un tableau où l'on peut voir, en un coup d'œil, quel doit être le rapport des accens toniques dans les différentes sortes de vers dont nous avons parlé.

Quadrisillabi.

Les vers de quatre syllabes doivent avoir deux accens, ils ne sont susceptibles que de la combinaison suivante:

1—3—

Pentasillabi.

Les vers de cinq syllabes ont deux accens, qui sont susceptibles des deux combinaisons suivantes :

1——4—
—2—4—

Senarii.

Les vers de six syllabes ont aussi deux accens; mais ils ne sont susceptibles que d'une combinaison :

—2——5—

Eptasillabi.

Les vers de sept syllabes peuvent avoir deux ou trois accens. Les deux peuvent être distribués de trois manières :

1————6—
—2———6—
——3——6—

Les trois, de deux manières :

1——4—6—
—2—4—6—

Ottonarii.

Les vers de huit syllabes peuvent avoir deux, trois et quatre accens, distribués de la manière suivante :

Deux.

— — 3 — — — 7 —

Trois.

— — 3 — 5 — 7 —

Quatre.

1 — 3 — 5 — 7 —

Novenarii.

Les vers de neuf syllabes ont trois accens, qu'on distribue ainsi qu'il suit :

— 2 — — 5 — — 8 —

Decasillabi.

Ces vers peuvent avoir trois ou quatre accens. On distribue les trois de la seule manière suivante :

— — 3 — — 6 — — 9 —

Les quatre peuvent être distribués de cinq manières :

1 — 3 — — 6 — — 9 —
1 — — 4 — 6 — — 9 —
— 2 — 4 — 6 — — 9 —
1 — — 4 — — 7 — 9 —
— 2 — 4 — — 7 — 9 —

Endecasillabi.

Les vers de onze syllabes peuvent avoir trois, ou quatre, ou cinq accens. On distribue les trois de quatre manières :

1 — — — — 6 — — — 10 —
— 2 — — — 6 — — — 10 —
— — 3 — — 6 — — — 10 —
— — — 4 — 6 — — — 10 —

Les quatre accens sont susceptibles des combinaisons suivantes :

1 — — 4 — — — 8 — 10
— 2 — 4 — — — 8 — 10
1 — — — — 6» 7 — — 10
— 2 — — — 6» 7 — — 10
— — 3 — — 6» 7 — — 10
1 — — — — 6 — 8 — 10
— 2 — — — 6 — 8 — 10

Les cinq accens peuvent être distribués de quatre manières :

1 — — 4 — 6 — 8 — 10 —
— 2 — 4 — 6 — 8 — 10 —
1 — — 4 — — 7»8 — 10 —
— 2 — 4 — — 7»8 — 10 —

Que l'on se souvienne des modifications que ces combinaisons peuvent recevoir par les élisions et par les circonstances dont nous avons déjà parlé.

DES LICENCES POÉTIQUES.

Pour procéder avec ordre, je diviserai ce chapitre en trois articles particuliers. Je parlerai, dans le premier, des licences que les poètes italiens se sont permises, relativement aux syllabes ; je ferai connaître, dans le second, celles qu'ils ont introduites en faveur de la rime ; et dans le troisième, j'exposerai les licences qui concernent l'accent tonique.

ARTICLE PREMIER.

Des Licences relatives aux syllabes.

Les licences des syllabes consistent à augmenter ou

à diminuer les mots, soit au commencement, soit au milieu, soit à la fin.

On peut augmenter les mots d'une syllabe au commencement, en écrivant, par exemple, *incontra*, pour *contra*; *attraversare*, pour *traversare*; *distruggere*, pour *struggere*; *dipartire*, pour *partire*, etc., sur quoi il faut cependant faire attention aux modifications que le sens peut recevoir, par ces sortes de compositions, car les dictionnaires se trompent bien quand ils nous donnent deux ou trois mots composés, pour synonimes du mot simple.

On augmente les mots d'une syllabe au milieu, par l'addition d'une ou de plusieurs lettres, comme : *addiviene*, pour *avviene*; *similemente*, pour *similmente*, et ainsi de plusieurs autres.

Similemente il mal seme d'Adamo : (D.)

On peut aussi augmenter les mots d'une syllabe au milieu, en faisant deux syllabes des diphthongues qui sont ordinairement d'une seule syllabe, comme faisaient les Grecs, par une figure appelée chez eux *dieresis*. C'est ainsi que du nom personnel *io* (je), monosyllabe, le Dante fait un mot de deux syllabes.

Vid' io scritto al sommo d'una porta.

Cette licence peut avoir lieu surtout lorsque la diphthongue qu'on veut faire de deux syllabes, est suivie d'un mot qui commence par une voyelle, comme dans le vers suivant du Dante, *Inf.* I.

Poeta fui, e cantai di quel giusto......

On augmente les mots d'une syllabe à la fin, comme dans les suivans, et beaucoup d'autres : *suso*, pour *su*; *giuso*, pour *giù*; *morio*, pour *morì*; *poteo*, pour *potè*; *fue*, pour *fù*; *feo*, pour *fè*; *sface*, pour *sfa*, etc.

Così gli dissi, e poi che mosso fue.... (D.)

Lorsque deux mots, dont le premier finit et le second commence par une voyelle, se suivent immédiatement, les droits de l'harmonie exigent que la première voyelle soit élidée. Or, la licence poétique dispensant l'écrivain de cette élision, en ce cas, le mot est augmenté d'une syllabe; mais il ne faut faire de cette licence qu'un emploi très-modéré, car elle affaiblit le vers, et en détruit souvent l'harmonie.

De la même manière que l'on peut augmenter les mots, il est permis de les diminuer au commencement, au milieu, et à la fin.

On peut retrancher une syllabe au commencement des mots, en écrivant, par exemple, *dificio*, pour *edificio*; *ve*, pour *dove*, et ainsi des autres.

> Veder mi parve un tal dificio allotta. (D.)

On peut diminuer les mots d'une syllabe au milieu, en faisant une seule syllabe de deux voyelles, chacune desquelles forme, par elle-même, une syllabe. Les voyelles *io*, dans les mots *fastidioso*, *nazione*, *malizioso*, forment deux syllabes. Il est cependant des exemples où, par licence poétique, on n'en fait qu'une syllabe.

> Da fastidiosi vermi era ricolto. (D.)

Il est nécessaire de savoir que les poètes ont profité de cette licence, surtout lorsqu'ils ont été obligés d'employer, dans le vers, des mots naturellement prosaïques. C'est par cette seule raison que le Dante a fait de trois syllabes les mots : *Cristiana* et *protezion*, qui en ont quatre.

> De la fede Cristiana il santo Atleta.....
> Sotto la protezion del grande scudo.

ARTICLE DEUXIÈME.

Des licences de la rime.

Les licences que les poètes italiens se sont permises, en faveur de la rime, consistent : 1°. dans la substitution d'une lettre à une autre ; 2°. dans le changement de place des lettres dans un mot ; 3°. dans l'augmentation ou dans le retranchement d'une voyelle ou d'une syllabe à la fin des mots.

On a changé l'*i* en *e*, dans la seconde personne du singulier du présent de l'indicatif, dans les verbes de la première conjugaison.

Che questa bestia per la qual tu gride..... (D.)

Au lieu de donner à la première personne du pluriel de ce tems, sa désinence naturelle, en écrivant *abbiamo*, *vogliamo*, *siamo*, etc., les poètes ont écrit : *avemo*, *volemo*, *semo*, etc.

Girando 'l monte, come far solemo. (D.)

On a aussi changé la désinence naturelle de la seconde du pluriel de ce tems, en changeant l'*e* en *i*, ce qu'on ne se permettrait pas aujourd'hui.

Deh ! spirti miei, quando voi me vedite.... (Guid. C.)

On a changé de plusieurs manières la troisième personne du pluriel de ce tems. On a écrit *enno*, *en*, *eno*, pour *sono* ; *denno*, *den*, *deno*, pour *debbono* ; *vonno*, pour *vanno* ; *faceno*, pour *fanno* ; *dispareno*, pour *dispariscono*, etc.

Ahi ! quanto cauti gli uomini esser denno. (D.)
Quegli altri amor che d' intorno gli vonno. (*id.*)

A la première et à la seconde personne du singulier du tems *je faisais*, au lieu de dire *avea*, *solea*, *credea*, etc., les poètes ont dit aussi *avia*, *solia*, *credia*, *etc.*

De la mia donna mentre che vivia. (D.)

A la troisième personne du pluriel de ce tems, on a dit : *rilucieno*, pour *rilucevano* ; *sedieno*, pour *sedevano* ; *movieno*, pour *movevano*, et semblables.

Al nome di Bireno
Rispondean gli antri che pietà n'avieno. (Arios.)

Les désinences des personnes du tems *je fis*, ont été variées de toutes les manières suivantes ; on a dit : *cretti*, pour *credetti* ; *hei*, pour *ebbi* ; *fei*, pour *feci* ; *conoscei*, pour *conobbi* ; et plusieurs autres variations que l'on apprendra par l'usage.

La première personne du singulier du tems *que je fisse*, peut changer l'*i* en *e*.

I mi volgea per veder ov' io fosse. (D.)

Au contraire, la troisième personne du même tems peut changer l'*e* en *i*.

Non credo già ch' Amor in Cipro avessi
O in altra riva sì soavi nidi. (Pétr.)

Dans la forme *que je fasse*, des verbes de la première conjugaison, on peut changer en *e* l'*i* final des trois personnes du singulier.

Ed ella : altro vogl' io che tu mi mostre. (Pétr.)

On a aussi changé en *e*, l'*a* final dans les autres conjugaisons, et on a écrit *regne*, pour *regna* ; *vegge*, pour *veggia* ; *posse*, pour *possa* ; etc.

Dans la forme *faire*, on a changé l'*r*, dernière consonne, en *l*, lorsque le verbe est suivi de l'un des pronoms *lo*, *la*, *li*, *le*, et l'on a écrit *vedella*, pour *vederla* ; *sentille*, pour *sentirle* ; *provallo*, pour *provarlo*, etc.

E chi nol crede venga egli a vedella. (Pétr.)

Dans la même forme, au lieu de *crearmi*, on a dit

crearme; au lieu de *celarsi*, *celarse*; au lieu de *raccontarvi*, *raccontarve*, etc.

C'est par la même licence que l'on a dit *famme*, pour *fammi*; *fasse*, pour *fassi*; *dipartisse*, pour *dipartissi*; *voltosse*, pour *voltossi*, etc.

Les anciens ont dit aussi *feruto*, *vestuto*, *sentuto* pour *ferito*, *vestito*, *sentito*, etc.; licence dont il ne faut faire usage que très-rarement.

On a changé l'*i* en *e*, et le *v* en *b*.

> Sua voglia, per timor di maggior ressa.... (B.)
> Anzi che morte tempo gli prescriba. (D.)

Ressa est ici pour *rissa*, et *prescriba*, pour *prescriva*.

Le Dante a dit : *lome* pour *lume*; *como*, pour *come*; *dolve*, pour *dolse*; *sorpriso*, pour *sorpreso*, *sutto*, pour *sotto*; *di butto*, pour *di botto*; et *torza*, *soso*, *roggio*, *ripriso*, etc., au lieu de *torca*, *suso*, *rosso*, *ripreso*, etc.

On peut changer la place des lettres en écrivant : *drento*, *strupo*, *punga*, *drieto*, *spegno*, *vegna*, *fragne*, etc., pour *dentro*, *stupro*, *pugna*, *dietro*, *spengo*, *venga*, *frange*, etc.

> Fè la vendetta del superbo strupo.
> Pur a noi converrà vincer la punga..... (D.)

On peut augmenter les mots, 1°. de manière que le nombre des syllabes reste toujours le même, comme les suivans : *viddi*, pour *vidi*; *vestigge* pour *vestige*, etc.; 2°. de manière que le mot soit augmenté d'une syllabe : pour ce dernier cas, outre ce que nous avons déjà dit, il importe de savoir que les anciens poètes ont ajouté aux mots terminés par une voyelle accentuée, la syllabe *ne*, en disant *piene*, *mene*, *ene*, *sone*, *done*, *vane*, *divisone*, au lieu de *pié*, *mè*, *è*, *so*, *do*, *va*, *divisò*.

> Se trova novitate in suo vestigge. (D.)

C'est d'après cette licence que l'on a dit aussi *hane*, *verrane*, *darane*, *dene*, *celone*, *saline*, *vane*, *partine*, *fane*, *fene*, *puone*, *piune*, pour *ha*, *verrà*, *darà*, *dè*, *celò*, *salì*, *va*, *partì*, *fa*, *fé*, *può*, *più*, etc.

La même augmentation se fait en ajoutant à certains adverbes la syllabe *ci*, et en écrivant *quici*, *lici*, *laci*, au lieu de *quì*, *lì*, *là*.

Illuminato ed Agostin son quici. (D.)

On peut aussi diminuer les mots, 1°. de manière que le retranchement n'ôte au mot aucune syllabe; 2°. de manière que le mot perde quelque syllabe. D'après la première licence, les poètes ont écrit : *parlomi*, *compiesi*, *faci*, *fusi*, *diemi*, *Erine*, *Baco*, au lieu de *parlommi*, *compiessi*, *facci*, *fussi*, *diemmi*, *Erinne*, *Bacco*, etc.

Perche lo spirto che di pria parlomi.
Dio lo si sa qual poi mia vita fusi. (D.)

Quant à la seconde manière, on a dit : *scorpio*, *sermo*, *grando*, *tizzo*, *immago* ou *immage*, etc., pour *scorpione*, *sermone*, *grandine*, *tizzone*, *immagine*, etc.

Si consumò al consumar d'un tizzo. (D.)

Ce retranchement peut aussi avoir lieu au milieu du mot, en disant par exemple, *disnore*, *spirto*, *rompre*, *furno*, *orranza*, etc.

Des licences de l'accent tonique.

Les licences que nos poètes se sont permises, relativement à l'accent tonique, sont celles qu'on doit le moins imiter, parce qu'elles détruisent souvent l'harmonie du vers; cependant, comme il faut les connaître pour ne pas être surpris en les rencontrant dans la lecture des poètes, nous dirons aussi en quoi elles consistent.

On peut transporter l'accent tonique d'une syllabe sur une autre.

Quando verrà la nemica podèsta (D.)

Les poètes ont usé de cette licence, non seulement à la fin des vers, mais aussi au milieu.

Di quel sommo Ipocrate che natura.... (D.)

La seconde licence relative à l'accent tonique, est celle qui supprime tout-à-fait cet accent dans les monosyllabes, comme dans le vers suivant :

E men d'un mezzo di traverso non ci ha. (D.)

La troisième licence dont les poètes ont fait usage est de donner à un mot deux accens toniques, tandis que chaque mot, quelque soit le nombre des syllabes dont il est composé, ne peut avoir qu'un seul accent,

Con tre bocche caninamente latra.
Cotanto gloriosamente accolto. (D.)

Mais cette licence ne doit pas étonner, si l'on obsérve que ces mots résultent de la réunion d'un adjectif et d'un nom, comme nous l'avons vu en parlant des adverbes; et en effet, pour bien lire ces vers, il faut dans la prononciation, considérer les élémens de ces expressions comme séparés l'un de l'autre.

Les licences dont nous avons parlé, sont celles qu'on rencontre le plus souvent dans nos poètes. Quant aux autres licences, elles ne peuvent donner aucune difficulté, lorsqu'on a bien appris ce que nous avons dit jusqu'ici.

De la langue poétique des Italiens.

La langue poétique peut être considérée sous deux points de vue ; savoir, la partie physique et la partie pittoresque.

Quant à la partie physique, nous avons déjà vu de

combien de manières différentes les Italiens peuvent varier la forme et le son des mots, par le changement, le retranchement ou l'addition de certaines lettres. Nous avons déjà vu comment un mot devient poétique par ces mêmes opérations. Quant aux mots naturellement poétiques on ne saurait en déterminer le nombre. La lecture et l'étude les apprendront.

Les phrases exclusivement poétiques sont une des premières causes du langage poétique des Italiens ; les poésies du Dante, de Pétrarque, d'Arioste, du Tasse, etc., en sont remplies ; c'est-là qu'il faut les chercher, et en étudier le mérite, sous les yeux et avec les conseils d'un maître habile et zélé.

Les phrases suivantes : *Lucerna del mondo*, pour *Sole ; parolette sorrise*, pour *parole dette sorridendo ; il gran mar dell' essere*, pour *l'ampiezza immensa delle nature create ; primo amore*, pour *Iddio*, sont des phrases exclusivement poétiques.

Une phrase peut devenir poétique par un tour particulier, que le poète habile lui donne selon l'idée qu'il veut rendre, ou l'harmonie qui lui paraît la plus convenable au sujet. Dans la proposition du poète : *messo t' ho innanzi ;* chaque mot peut appartenir également à la prose et à la poésie ; mais cependant la manière avec laquelle le poète les a distribués, fait que cette expression ne pourrait pas être employée dans la prose ; dans la phrase : *libertà va cercando*, quoique chaque mot soit également de la prose et de la poésie, cependant ce tour ne peut appartenir qu'à la poésie.

Les phrases deviennent poétiques par les mots qui les composent, par l'arrangement, et par l'idée qu'elles expriment. Les suivantes du Dante, sont autant de phrases poétiques : *l'animo mio ch' ancor fuggiva ; là dove 'l Sol tace ; in luogo d'ogni luce muto ; miserere di me ; ed io eterno duro ; per lo fioco lume ; mi trassi di*

parlare, etc., etc. Voilà ce que les étudians doivent principalement connaître relativement à la partie matérielle du langage poétique.

Quant à la partie pittoresque, ce qui contribue le plus à l'enrichir, ce sont les figures, les images, les comparaisons, le charme et la magie des couleurs, la puissance du rhythme, et toutes les circonstances propres à établir telle ou telle harmonie ; ce que nous allons voir le plus rapidement possible.

Des Figures.

Les figures, ce langage si naturel et si éloquent de l'imagination et des passions, sont un des plus riches ornemens de la poésie.

Le langage acquiert par elles de la vivacité, de la force ou de la grâce ; elles réveillent l'attention, et font naître en nous des sentimens d'admiration et de surprise, qui élèvent l'ame et frappent vivement l'imagination. Tel est l'effet que produisent les figures quand elles sont claires et faciles, et placées à propos par le goût.

S'il est vrai qu'on peut apprécier la richesse d'imagination des habitans d'un pays, et celle de leur langue, par l'abondance des figures; les écrits immortels des grands poètes de l'Italie, nous prouvent évidemment que la langue italienne, même sous ce rapport, est une des plus riches de toutes les langues parlées par les peuples civilisés de l'Europe.

Quel que soit l'effet qui résulte de l'emploi des figures, il ne faut pas croire cependant que les pensées qui sont exprimées par un langage simple, ne puissent produire les mêmes effets, et même de plus grands. Que peut-on lire de plus sublime, de plus simple, de plus touchant, que ce que le poète fait dire aux fils

d'Ugolin, quand ils voient leur père se mordre les mains de douleur et de désespoir?

Padre, assài ci fia men doglia,
Se tu mangi di noi; tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia.

Le sublime Torquato Tasso, ce poète qui a porté sa vénération pour le Dante jusqu'à l'idolâtrie, trouvait l'expression de cette pensée si tendre et si noble qu'il ne pouvait se lasser de l'admirer.

La marche rapide de cet ouvrage, ne me permet pas de discourir sur toutes les différentes espèces de figures, d'en rapporter les noms, la construction et la forme.

Je me bornerai donc à considérer les figures divisées en figures de mots, et en figures de pensées.

Le nom d'un objet appliqué à un autre objet, qui a avec le premier une analogie quelconque, offre une figure de la première espèce; ainsi les mots *piume* pour *letto*, *vesta* ou *fascia*, pour *corpo*; *chioma*, pour le feuillage des arbres, etc., etc., sont des figures de mots.

Seggendo in piuma,
In fama non si vien, nè sotto coltre.
La vesta ch' al gran dì sarà sì chiara.
Con quella fascia
Che la morte dissolve, men vo suso. (D.)

Les figures de pensées, dit le Grammairien philosophe, dépendent uniquement du tour de l'imagination; elles ne consistent que dans la manière particulière de penser ou de sentir, en sorte que la figure demeure toujours la même, quoiqu'on vienne à changer les mots qui l'expriment. Parmi les modèles parfaits dont nos poètes sont remplis, je conseille aux étu

dians de lire dans le sixième chant du Purgatoire ce beau passage où le poète apostrophe l'Italie.

Ahi ! serva Italia, di dolore ostello,
Nave senza nocchiero, in gran tempesta,
Non donna di provincie, ma bordello, etc.

Des images poétiques.

Ces images ne sont autre chose que la peinture des objets avec des couleurs assez vives et assez frappantes, pour que l'imagination soit séduite par le prestige de l'art.

Veut-on entendre ce que le Dante entendit lui-même à l'entrée de l'enfer ? qu'on lise la peinture qu'il en fait.

Quivi sospiri, pianti, ed alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle;
Perch' io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Voci alte e fioche, e suon di man con elle,
Facevan un tumulto, il qual s'aggira
Sempre 'n quell' aria senza tempo tinta,
Come la rena, quand' a turbo spira.

Veut-on voir des ames furieuses, déchirées par la rage et le désepoir ? Veut-on voir les furies infernales, telles qu'elles sont dans le séjour de Pluton ? écoutons encore le Dante :

Questi si percotean non pur con mano;
Ma con la testa, e col petto, e co' piedi,
Troncandosi co' denti a brano a brano.

Ove in un punto vidi dritte ratto
Tre furie infernal di sangue tinte,
Che membra femminili aveano ed atto;

E con idre verdissime eran cinte ;
Serpentelli e ceraste avean per crine ,
Onde le fiere tempie eran' avvinte.
Con l'unghie si fendea ciascuna il petto ;
Batteansi a palme , e gridavan sì alto ,
Ch' i mi strinsi al poeta per sospetto.

Veut-on , s'il est possible de s'exprimer ainsi , flatter son odorat par la suavité des parfums , et sa vue par la variété des couleurs parsemées dans une agréable vallée ? Voici la peinture que notre poète nous en offre.

Oro , ed argento fino , e cocco , e biacca ,
Indico legno lucido e sereno ,
Fresco smeraldo in l'ora che si fiacca ,
Da l'erba e da li fior , dentro a quel seno
Posti , ciascun saria di color vinto ;
Come dal suo maggiore è vinto il meno.
Non avea pur natura ivi dipinto ;
Ma di soavità di mille odori ,
Vi faceva un incognito indistinto.

Veut-on voir des personnes pâles , difformes et décharnées par la faim ? en voici encore la peinture par cet admirable poète.

Negli occhi era ciascuna oscura e cava ,
Pallida nella faccia , e tanto scema
Che da l'ossa la pelle s'informava.

Du langage d'action.

L'expression d'un mouvement quelconque de l'ame, par un geste , par un soupir , par un regard , etc. , est appelée *langage d'action*. C'est par une suite de leur sensibilité et de la vivacité de leur imagination , que les Italiens ont employé et varié ce langage à l'infini.

Le poète qui examine et étudie la nature, peut trouver dans l'expression de ces mouvemens la peinture fidelle des passions les plus fortes et des mouvemens de l'ame les plus secrets.

Le Dante, étant celui peut-être de tous les poètes, qui a le mieux observé et détaillé la nature, et qui a créé les mots et les expressions les plus propres à faire sentir tout ce que son œil pénétrant apercevait, a dû, mieux que tout autre, peindre de leurs propres couleurs, les mouvemens de l'ame les plus profonds, et les plus inaccessibles aux regards des autres hommes.

On va juger de ce que j'avance, par les exemples qui suivent, pris au hasard dans les œuvres de ce grand peintre.

E come quei che con lena affannata,
Uscito fuor del pelago a la riva,
Si volge all' acqua perigliosa, e guata.

Ond' ei levò le ciglia un poco in soso.

Poi ch' ebbe sospirando il capo scosso.

Quindi storse la bocca, e di fuor trasse
La lingua, come 'l bue che 'l naso lecchi.

Perch' io, acciò che 'l duca stesse attento,
Mi posi 'l dito su dal mento al naso.

Quando s'accorser ch' io non dava loco,
Per lo mio corpo al trapassar de' raggi,
Mutar lor canto in un O lungo e roco.

. . . . Guardando,
A guisa di leon quando si posa.

Io mi rivolsi d'ammirazion pieno
Al buon Virgilio, ed esso mi rispose
Con vista carca di stupor non meno.

Alto sospir che duolo strinse in hui
Mise fuor prima...

Ond' elli m' assentì, con lieto cenno,
Ciò che chiedea la vista del disìo.

Volser Virgilio a me queste parole
Con viso che tacendo, dicea : taci.

Des Épithètes.

Les épithètes offrent, surtout dans la langue poétique des Italiens, une des plus grandes difficultés, à cause de l'abondance prodigieuse de ces mots et des différentes attributions, que l'analogie a données souvent à une même épithète. Il est vrai aussi que le poète peut trouver dans l'emploi de ces mots un moyen de rendre l'expression plus énergique et plus brillante ; mais *hoc opus, hic labor.*

Pour apprendre à apprécier et à sentir l'effet que produisent les épithètes, lorsqu'elles sont bien choisies et bien placées, je ne saurais mieux faire que de renvoyer les étudians à la lecture du sixième chapitre de l'ouvrage, qui a pour titre : *Richerche intorno alla natura dello stile*, par le célèbre auteur *des Délits et des Peines*, le marquis *Beccaria ;* ouvrage qui fait autant d'honneur à l'Italie que ceux des *Dumarsais* et des *Condillac* en font à la France.

Je ne finirais pas, si j'entreprenais de citer tous les exemples où les épithètes arrêtent l'esprit et frappent fortement l'imagination du lecteur. En voici quelques-uns toujours empruntés du Dante.

Di cui la fama ancor nel mondo dura,
E durerà quanto 'l moto *lontana.*

Nella presenza del Soldan *superba.*

A guarir de la sua *superba* febbre.

Ma la costa *superba* . . . . . .

Ma quì la *morta* poesia risurga.

E di *trista* vergogna si dipinse.

O *dignitosa* conscienza e *netta*....

Gli atti suoi *pigri* e le *corte* parole...

Si rompe del montar l'*ardita* foga.
. . . . La via *schietta*,
Col *livido* color de la petraia.

Rotti fur quivi, e volti ne gli *amari*
Passi di fuga . . . .
E per trovare a conversione *acerba*
Troppo la gente. . . . .
Nel *crudo* sasso . . . . etc. etc.

Des Comparaisons.

Les comparaisons sont un des plus beaux ornemens de la poésie; elles mettent les objets dans leur véritable jour, et donnent à la pensée plus de force et plus d'éclat. Le Dante en offre des modèles parlans dans les suivantes, tirées du *Paradis*.

E forse in tanto, in quanto un quadrel posa,
E vola, e da la noce si dischiava.....

E siccome saetta che nel segno
Percuote pria che sia la corda queta.....

Indi, come orologio che ne chiami
Nell' ora che la sposa di Dio surge
A mattinar lo sposo perchè l'ami;
Che l'una parte e l'altra tira ed urge,
Tin tin sonando con sì dolce nota,
Che 'l ben disposto spirto d'amor turge:

Come si volgon per tenera nube
Du' archi parallelli e concolori,
Quando Giunone a sua ancella jube,
Nascendo di quel d'entro quel di fuori,
A guisa del parlar di quella vaga
Ch' amor consunse, come Sol vapori.

Quale per li seren tranquilli e puri
    Discorre ad ora ad or subito fuoco,
    Movendo gli occhi che stavan sicuri;
E pare stella che tramuti loco,
    Se non che dalla parte onde s'accende,
    Nulla sen perde ed esso dura poco.

E quale è il trasmutare in picciol varco
    Di tempo in bianca donna, quando 'l volto
    Suo si discarchi di vergogna il carco.

Quale sovr' esso 'l nido si rigira,
    Poi che ha pasciuto la cicogna i figli,
    E come quei ch' è pasto la rimira.

Qual lodoletta che 'n aere si spazia
    Prima cantando, e poi tace contenta
    Dell' ultima dolcezza che la sazia.

Come l'augello intra l'amate fronde
    Posato al nido de' suoi dolci nati,
    La notte che le cose ci nasconde,
Che per veder gli aspetti desiati,
    E per trovar lo cibo onde gli pasca,
    In che i gravi labor gli son aggrati,
Previene 'l tempo in su l'aperta frasca,
    E con ardente affetto il sole aspetta,
    Fiso guardando pur che l'alba nasca.

Siccome schiera d'api che s' infiora
    Una fiata, ed una si ritorna
    Là dove suo lavoro s' insapora.

Des expressions poétiques.

La richesse et la variété des expressions poétiques sont, chez les Italiens, les sources principales du charme qui nous séduit le plus dans leur langue poé-

tique. Je pourrais en offrir une foule d'exemples ; mais je me bornerai à quelques traits pris au hasard dans les ouvrages du Dante.

Lo bel pianeta che ad amar conforta
    Faceva tutto rider l'Oriente.

L'alba vinceva l'ora mattutina,
    Che fuggia 'nnanzi.....

Con quel' acque
    Giù per le guance che 'l dolor distilla.....

Lo sommo er' alto che vincea la vista.

Sta come torre ferma che non crolla
    Giammai la cima per soffiar de' venti.

Del color cosperso,
    Che fa l'uom di perdon tavolta degno.

Con vista carca di stupore...

E lì vid' io
    Delle mie vene farsi in terra laco.

Era già l'ora che volge 'l desio
    Ai naviganti e 'ntenerisce 'l core,
    Lo dì c' han detto ai dolci amici, a Dio;
E che lo nuovo peregrin d'amore
    Punge, se ode squilla di lontano,
    Che paia 'l giorno pianger che si muore.

Grave alla terra per lo mortal gelo.

Vedi che torna
    Dal servigio del dì l'ancella sesta.

E quanto l'occhio mio potea trar d'ale.

Prima che morte gli abbia dato il volo.

La voce mia di grande affetto impressa.

Quanto per mente o per occhio si gira.

Di quella costa là dov' ella frange
    Più sua rattezza.....

Nè gli gravò viltà di cuor le ciglia.

Arrisemi un cenno,
Che fece crescer l'ale al voler mio.

Ai raggi morti già ne' bassi lidi.

Mi ripingeva là dove 'l Sol tace.

Che spande di parlar sì largo fiume.

Risonavan per l'aer senza stelle.

Già discendendo l'arco de' miei anni.

Du charme des couleurs poétiques.

C'est dans la richesse des mots et dans le choix des expressions les plus vives, les plus harmonieuses, les plus énergiques, les plus tendres et les plus majestueuses, que le poète trouve les élémens de ce charme des couleurs, qui répand sur les tableaux une espèce d'enchantement, et fait naître dans nos ames de si fortes émotions. Le Dante, ce poète sublime,

Che sovra gli altri com' aquila vola,

nous offre deux tableaux, du charme et de la grâce desquels le lecteur va juger. Dans le premier, il peint le mouvement léger du feuillage d'une forêt; dans le second, il décrit le fracas épouvantable qu'il a entendu aux enfers.

Premier Tableau.

Un aura dolce, senza mutamento
    Avere in se, mi feria per la fronte,
    Non di più colpo che soave vento;
Per cui le fronde tremolando pronte
    Tutte quante piegavano a la parte,
    U' la prima ombra getta il santo monte:

Non però da il loro esser dritto sparte
Tanto, che gli augelletti per le cime,
Lasciasser di oprare ogni lor arte;
Ma con piena letizia l'ore prime
Cantando, ricevieno intra le foglie
Che tenevan bordone a le sue rime.

Second Tableau.

E già venia su per le torbide onde
Un fracasso d'un suon pien di spavento,
Per cui tremavan amendue le sponde:
Non altrimenti fatto che d'un vento
Impetuoso per gli avversi ardori,
Che fier la selva senz' alcun rattento;
Gli rami schianta, abbatte, e porta i fiori;
Dinanzi polveroso va superbo,
E fa fuggir le fiere e gli pastori.

Que l'on médite encore les deux autres tableaux suivans, dont les caractères et les couleurs sont au-dessus de tout éloge. Le premier est celui de Caton, que le poète rencontre à l'entrée du Purgatoire : le second est celui de St.-Bernard, qu'il voit dans l'Empirée.

Premier Tableau.

Vidi presso di me un veglio solo,
Degno di tanta reverenza in vista,
Che più non dee a padre alcun figliuolo.
Lunga la barba e di pel bianco mista
Portava a' suoi capegli simigliante,
De' quai cadeva al petto doppia lista.
Li raggi de le quattro luci sante
Fregiavan sì la sua faccia di lume,
Ch' io 'l vedea come 'l Sol fosse davante.

Second Tableau.

Vidi un sene
Vestito con le genti gloriose. .
Diffuso era per gli occhi e per le gene
Di benigna letizia, in atto pio,
Quale a tenero padre si conviene.

On peut bien appliquer le mot d'Horace :

Robur et æs triplex
Circa pectus,

à celui qui, en lisant ces vers, ne sent pas son cœur agité d'un doux frémissement.

Je finis cet article par un passage du prince des poètes, où il nous peint l'arrivée de *Beatrice* ; moment où le cœur trop sensible du Dante, doit se trouver entre l'extase et le plus tendre sentiment de l'amour, à l'apparition de l'objet de sa noble passion, et entre la douleur non moins vive de se voir abandonné de son guide chéri, de son ami Virgile.

Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte oriental tutta rosata,
E l'altro ciel di bel sereno adorno;
E la faccia del Sol nascere ombrata
Sì che, per temperanza di vapori,
L'occhio lo sostenea lunga fiata.
Così dentro una nuvola di fiori,
Che da le mani angeliche saliva,
E ricadeva in giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m'apparve sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato con la sua presenza,
Non era di stupor tremando affranto.

Senza degli occhi aver più conoscenza,
 Per occulta virtù che da lei mosse,
 D'antico amor sentì la gran potenza,
Tosto che nella vista mi percosse
 L'alta virtù che già m'avea trafitto,
 Prima ch' io fuor di puerizia fosse.
Volsimi a la sinistra col rispitto,
 Con quale il fantolin corre alla mamma,
 Quando ha paura o quando egli è afflitto,
Per dicere a Virgilio : men che dramma
 Di sangue m' è rimasa che non tremi;
 Conosco i segni dell' antica fiamma.
Ma Virgilio n' avea lasciati scemi
 Di se, Virgilio dolcissimo padre,
 Virgilio a cui per mia salute diemi.
Nè quantunque perdèo l'antica madre
 Valse a le guance nette di rugiada,
 Che lagrimando non tornasser adre.

De la puissance du Rhythme.

L'effet que le poète se propose de produire par ses tableaux, ne dépend pas moins des expressions et des couleurs qu'il emploie, que de la puissance du rhythme poétique. Il y a, dans les mots de chaque langue, une cadence naturelle qui naît du rapport des tons graves et aigus et de la quantité, et dont la mélodie est plus ou moins agréable, selon la sensibilité plus ou moins exquise des organes de ceux qui la parlent, et, selon la flexibilité plus ou moins grande de cette même langue.

On ne peut refuser aux Italiens cette sensibilité d'organes et une extrême justesse d'oreille ; c'est la source première de leur passion pour la musique ; d'un autre côté, leur langue est si souple, si docile et si sonore, que l'on en peut tirer toute sorte de sons et d'harmonie.

Pour sentir jusqu'à quel point ils ont su tirer parti du

rhythme, il suffira de citer quelques vers pris au hasard dans la *Divine Comédie*, et d'en faire l'analyse. Cet exercice aura encore un autre avantage, celui de persuader les personnes qui n'ont fait qu'une lecture superficielle de cet ouvrage, que les Italiens qui trouvent dans ce poète plus de génie, plus de savoir et plus de beautés que dans les autres, ne sont ni fanatiques ni aveugles. Si je n'ai pas le bonheur de détruire ce préjugé, j'aurai du moins la satisfaction d'avoir rendu une justice méritée au plus grand de tous les poètes italiens.

On admire avec raison le son rapide et frappant du vers suivant, où il peint la descente précipitée de la foudre, et en même tems le fracas du tonnerre.

Se subito la nuvola scoscende.

La légèreté et la rapidité des deux dactyles *subito, nuvola*, expriment divinement le vol rapide de la foudre : la force, la dureté et le son du mot *scoscende*, fait sentir le fracas du tonnerre.

Credo che a pena il tuono e la saetta,
Venga in terra dal ciel con maggior fretta.

Voici comment il exprime par la force du rhythme, la respiration oppressée d'un malheureux échappé à la fureur de la tempête, après avoir long-tems lutté contre les flots

E come quei che con lena affannata...

L'harmonie de ce vers est tellement caractérisée, qu'il est impossible que l'idée qu'il exprime échappe à l'organe le moins exercé.

Voici un vers du neuvième chant du *Purgatoire*, d'une beauté surprenante, et dont le mérite cependant ne sera pas apprécié, si l'on ne consulte autre chose que les mots qui le composent, et le sens qu'il présente.

Ma pria tre volte nel petto mi diedi.

Dans ce vers, le poète non seulement veut nous faire savoir qu'il se frappa trois fois la poitrine; mais, ce qui est bien étonnant, il veut nous faire sentir par l'harmonie, les trois tems égaux des coups dont il se frappe. En effet, les trois mesures égales de ton et de tems : *tre vòlte, nel pètto, mi dièdi*, expriment parfaitement, par la nature et l'égalité de leur son, non seulement les trois mouvemens égaux, mais aussi le moment précis où la main frappe la poitrine.

Que l'on examine les vers suivans, dont rien n'égale l'élégante simplicité.

Come la fronda che flette la cima
Nel transito del vento, e poi si leva
Per la propria virtù che la sublima.

On y voit sensiblement cette branche fléchir promptement sa cime au passage du vent, et se relever aussitôt par l'effet de sa propre *vertu;* mais ce qui doit bien étonner, c'est que cette harmonie sautillante est rendue telle par la combinaison de quatre mesures égales, dont le premier vers est composé; harmonie qui prépare et annonce par elle seule l'idée toute entière; le rhythme du mot *flette* qui marque à la fois la flexibilité et la résistance que la branche oppose à l'action du vent, l'impulsion momentanée du même vent parfaitement exprimée par le dactyle *transito;* et enfin l'harmonie imposante du troisième vers.

Sur la fin du troisième chant du *Paradis*, lorsque le poète parle du moment où la bienheureuse *Piccarda*, après avoir éclairci ses doutes, se dérobe à ses yeux, il dit

Così parlommi, e poi cominciò : *ave*
Maria, cantando e cantando vanio,
Come per acqua cupa cosa grave.

Par l'accent qui se trouve sur l'*i* pénultième voyelle

du mot *vanio*, il exprime d'une manière très-sensible l'éloignement progressif de cette ame bienheureuse qu'il suit toujours des yeux; mais le troisième vers est encore plus admirable. Le nombre des accens et la manière dont ils sont distribués, nous mettent sensiblement sous les yeux la marche de ce corps grave qui descend vers le fond de l'eau et la résistance que cet élément lui oppose.

Dans le quinzième chant où, par des couleurs vraiment célestes, *Cacciaguida* fait le portrait de ces tems trop changés, où les femmes de Florence trouvaient le bonheur dans le sein de leur famille, et dans les travaux domestiques qui les y fixaient, il s'exprime ainsi :

L'altra traendo a la rocca la chioma
Favoleggiava con la sua famiglia
De' Troiani, di Fiesole, e di Roma.

Chaque partie est admirable dans ces vers, tout est vrai, naturel et séduisant; mais ce qui surprend davantage c'est le rhythme du premier vers. Ce vers est composé de quatre mesures; et ces mesures sont toutes de la même forme, savoir, d'une syllabe accentuée, et de deux sans accent; d'où il résulte quatre pas ou quatre mouvemens parfaitement égaux; en outre, il n'y a point de repos dans aucune mesure, ce qui produit un mouvement interrompu jusqu'à la fin. N'est-ce pas nous faire voir cette femme tirer la chevelure de sa quenouille trois ou quatre fois? N'est-ce pas nous faire entendre des coups et le moment précis où la main agit?

Plus j'étudie le Dante, plus j'y découvre des beautés qui m'étaient d'abord échappées; et persuadé que la même chose arrive à tous ceux qui l'étudient de même, je pense que chacun peut dire de lui :

Io non lo vidi tante volte ancora,
Ch' io non scorgessi in lui nuova bellezza.

De la force des lettres et des syllabes dans les descriptions poétiques.

Les lettres et les syllabes diffèrent les unes des autres, autant par leur forme et leur combinaison, que par la qualité et la force de leur son qui dépend des cordes vocales et de leur plus ou moins de tension. De là cette différence de tons, dans le chant et dans les expressions de la douleur, de la crainte, de la joie, et de toutes les affections de l'ame.

On a donné aux lettres et aux syllabes des noms analogues à l'effet que produit, sur l'organe de l'ouïe, l'action de l'air mis en mouvement, dans l'émission de la voix. Les unes sont appelées *sonores ;* les autres *sifflantes ;* celles-ci, *douces ;* celles-là, *fortes ;* et ainsi de suite.

Le poète doit choisir avec soin les mots dont les élémens offrent un son toujours analogue à la chose qu'il veut peindre. Le Dante, toujours fidèle à ce principe, nous en donne un exemple sensible dans le passage suivant :

Vassi in Sanleo, e discendesi in Noli,
Montasi su Bismantova in cacume
Con esso i pie'; ma quì convien ch' uom voli.
Dico con l'ale snelle e con le piume
Del gran disio, diretro a quel condotto
Che speranza mi dava e facea lume.
Noi salivam per entro 'l sasso rotto,
E d'ogni parte ne stringea lo stremo,
E piedi e man voleva il suol di sotto.

En examinant chaque mot, on trouvera, depuis le premier jusqu'au dernier, que toutes les idées y sont

exprimées, non seulement avec justesse, mais par les lettres même et les syllabes, de manière que la plus légère altération dans un vers, lui ôterait sa force et sa beauté.

En voici encore une preuve dans les deux exemples suivans. Dans le premier, il exprime le murmure d'un fleuve qui, du sommet d'une montagne, descend en brisant ses eaux au travers des pierres qu'il rencontre.

Udir mi parve un mormorar di fiume
Che scende chiaro giù di pietra in pietra,
Mostrando 'l ubertà del suo cacume.

Les lettres qui entrent dans la composition des mots *udir*, *parve*, *mormorar*, et surtout les *r*, expriment parfaitement l'idée du poète, et nous font entendre le bruit et la chute des ondes.

Dans le vingt-septième chant du *Purgatoire*, le poète, dans la comparaison suivante :

E quale il mandrian che fuori alberga,
Lungo 'l peculio suo queto pernotta,
Guardando perchè fiera non lo sperga;

exprime la tranquillité du berger vigilant, par le vers :

Lungo 'l peculio suo queto pernotta

dont le son, à cause de la voyelle *u*, qui entre dans la composition de presque tous les mots, et sur laquelle se trouve l'accent tonique, marche avec une telle lenteur, que le lecteur s'endormirait, s'il n'était pas tout-à-coup réveillé par le frappement de l'*o* du mot *pernotta*, voyelle d'un son très-ouvert par sa position, aigu à cause de l'accent, et prolongé par la rencontre des deux *t*, qui, par le bruit de leur prononciation, brisent davantage la lenteur et le repos des mesures précédentes.

De l'Élision.

Quand un mot, terminé par une voyelle, est suivi d'un autre mot qui commence par une voyelle, la finale du premier s'élide.

Ruscelli dit que la huitième syllabe dans le vers endécasyllabe ne doit jamais s'élider :

In sul mio primo giovenile errore. (Pétr.)

La raison est que si l'on écrivait *giovenil'*, la mesure serait incomplète ; et malgré la pause, le vers perdrait beaucoup de sa gravité.

Les élisions sont non seulement admissibles, mais favorables à l'harmonie, quand elles sont produites par la rencontre de deux voyelles, qui ont entre elles un certain rapprochement de son, tel qu'il existe entre l'*e* aigu et l'*i*, etc.

De la Synérèse.

La synérèse a lieu lorsqu'on fait une seule syllabe de deux, sans supprimer aucune lettre, mais en prononçant toutes les voyelles en une seule émission de voix. Cela se fait toujours dans les vers, toutes les fois qu'une syllabe, terminée par une ou plusieurs voyelles, est suivie immédiatement par une voyelle qui est la dernière lettre du mot. Ainsi, dans le mot *Dio*, la syllabe *Di* étantsuivie par la voyelle *o*, qui est la dernière du mot, on fera *Dio*, en vers, d'une seule syllabe, quoiqu'en prose il soit de deux ; et cela en prononçant le mot en une seule émission de voix.

Il en est de même des mots, *io*, *mio*, *tuo*, *suo*, *noi*, *voi*, *lei*, *lui*, *miei*, *tuoi*, *suoi*, *rio*, *mai*, *dei*, *vuoi*, *puoi*, *rai*, *quai*, *lai*, *stai*, qui au milieu du vers sont généralement d'une seule syllabe. D'après cette règle, les mots, *amai*, *direi*, *potrai*, *godrai*, *sentii*, *obblio*,

laccoiuoi, *figliuoi*, etc., au milieu du vers ne sont que de deux syllabes. Il serait peut-être favorable, du moins en certains cas, de supprimer dans la prononciation la dernière voyelle des désinences, *uoi*, ou *iaio* etc., et même d'indiquer cette suppression par le signe analogue. Je n'entends pas imposer une loi, mais je puis assurer que cette suppression étant remplacée par une pause nécessaire dans quelques circonstances, l'harmonie y gagnerait beaucoup.

Si la voyelle qui vient après la syllabe terminée par une voyelle, n'est pas la dernière lettre du mot, cette liaison ne peut avoir lieu. Ainsi, dans les mots *glorioso*, *trionfante*, *odioso*, *oriente*, etc., les voyelles *io*, *ie*, forment chacune une syllabe.

Telle est la pratique générale dans tous les mots qui ont l'accent tonique sur la deuxième des deux voyelles, ou sur celle de la syllabe suivante.

On excepte le mot *aitare*, où l'*ai* a été fait tantôt d'une et tantôt de deux syllabes, quoique le mot *aita* soit constamment de trois; mais si l'accent se trouve sur la première des deux voyelles, ou avant celle-ci, en ce cas, la liaison des deux voyelles en une seule syllabe dépendra du poète. En effet, *Eolo*, qui a l'accent sur l'*e*, a été fait de trois syllabes par le Dante, et de deux par Pétrarque.

Si les mots dont la voyelle finale est précédée d'une syllabe terminée par une voyelle, sont à la fin du vers, la liaison des deux voyelles n'est jamais permise. Ainsi, *mio*, à la fin du vers sera de deux syllabes, et au milieu d'une seule; et *desio* sera de trois syllabes à la fin, et de deux au milieu.

Enfin, si la dernière des deux voyelles est accentuée, quoiqu'elle soit la dernière du mot, la liaison ne peut pas avoir lieu; ainsi, le mot *disiò* sera toujours de

trois syllabes, quoiqu'au milieu du vers. En voici un exemple :

Sol disiò veder l'amato viso.

De l'Orthographe du vers.

En poésie, on ne doit point lier les prépositions *di*, *a*, *da*, etc., avec les articles ; on écrira donc *de lo*, *de la*, *de gli*, *de le* ; *a lo*, *a la*, *a gli*, *a le* ; *da lo*, *da la*, *da gli*, *da le* ; *con lo*, *con la*, *con gli*, *con le* ; *ne lo*, *ne la*, *ne gli*, *ne le*, etc., au lieu de *dello*, *dallo*, etc., si toutefois les circonstances ne nous forçaient à placer l'accent tonique sur la première syllabe du mot composé.

Dans plusieurs mots qui ont la diphtongue *uo*, on supprime, en vers, la première voyelle, lorsqu'on veut surtout donner au mot un son plus agréable. Ainsi les mots *giuoco*, *fuoco*, *pruova*, *cuore*, *nuovo*, *suono*, *buono*, etc., peuvent s'écrire, *gioco*, *foco*, *prova*, etc.

Les autres différences appartiennent aux licences poétiques dont nous avons parlé.

Observations particulières.

Plus il se trouve d'élisions dans un vers, plus la marche en est sévère ou majestueuse. En voici deux exemples de Pétrarque.

Fior, frond', erb', ombr', antri, ond', aure soavi.
Quand' era in parte altr' uom da quel ch' i sono.

Plus il y a de voyelles dans les syllabes, plus le vers a de dignité. Tel est le suivant du Dante.

Tre furie infernal di sangue tinte.

En commençant plusieurs vers de suite par le mot qui termine le précédent, on leur donne un certain agrément ; mais il faut craindre de tomber dans l'affectation : elle produirait ici un effet tout contraire.

Luce intellettual piena d'amore,
    Amor di vero ben piena letizia. (Dante.)
Più volte Amor m' avea già detto : scrivi,
    Scrivi quel che vedesti, in lettre d'oro. (Pétr.)
Stato era in campo, e avea veduta quella,
    Quella rotta che dianzi ebbe Re Carlo. (Arios.)

On ajoute un charme nouveau aux descriptions poétiques, en commençant plusieurs reprises de suite avec le même mot. En voici un modèle très-parfait du Dante :

Amor ch' al cor gentil ratto s'apprende,
    Prese costui de la bella persona
    Che mi fu tolta, e 'l modo ancor m' offende.
Amor, ch' a nullo amato amar perdona,
    Mi prese del costui piacer sì forte
    Che, come vedi, ancor non m' abbandonna.
Amor condusse noi ad una morte, etc.

La figure appelée réticence, quand on sait en faire usage à propos, produit un grand effet. Telle est celle de Virgile : *quos ego*... !, si connue, et si généralement admirée ; telle est celle du Dante : *se non*... si peu connue, et pour le moins aussi admirable que celle de Virgile :

Pure a noi converrà vincer la punga,
    Cominciò ei ; se non. .. tal ne s'offerse.
    Oh! quanto tarda a me ch' altri quì giunga.

On ne doit pas placer l'accent tonique sur un mot que la syntaxe enchaîne avec un autre mot qui le suit immédiatement, toutes les fois que cet accent forcerait le lecteur à séparer les deux mots par une pause, afin de conserver l'exactitude de la mesure. Tels sont les mots : *questo*, *quello*, *il*, *lo*, *la*, *i*, *gli*, *le*, *del*, *nel*, *al*, *a*, *da*, *in*, *per*, *con*, *sul*, *tra*, *ai*, *dai*, *nei*, *coi*, *non*, *mio*, *tuo*, *quai*, etc.

Tu vuoi saper di quai piante s' infiora.
Raccomandò la sua donna più cara.

Quadrio trouve dans ces vers l'inconvénient dont je parle ; parce que, dit-il, en les lisant, il faut détacher dans le premier, le mot *quai* de *piante* ; et dans le second, le mot *sua* de *donna*.

Les mots *quai* et *sua* doivent être considérés comme dépourvus d'accent : 1°. parce que l'inconvénient que cet accent produirait, détruirait l'harmonie de ces vers, et les vers eux-mêmes ; 2°. parce que cette licence est permise, et tous les poètes en ont profité, et en profitent tous les jours ; 3°. parce qu'en les considérant ainsi, la régularité des mesures est parfaite ; 4°. parce que l'harmonie analogue le demande.

Nous avons vu que le vers italien est le résultat de l'harmonie que produisent les différentes combinaisons des accens graves et aigus : nous avons fixé le nombre des mesures dont chaque vers est composé, celui des syllabes qui entrent dans la composition de ces mêmes mesures, et la manière de varier leur forme afin d'en tirer telle ou telle harmonie. Pour remplir le but que je me suis proposé, il ne me reste plus qu'à donner une idée rapide des différentes compositions poétiques, qui sont le plus en usage aujourd'hui chez les Italiens.

Du Sonnet.

Le sonnet (*sonetto*, diminutif du mot *suono*) est sans doute la plus agréable, et en même tems la plus difficile de nos poésies lyriques. C'est en Italie qu'il a pris naissance, et la langue italienne est peut-être la seule propre à ce genre de composition. Aussi c'est chez les Italiens qu'on en trouve plusieurs dont chacun vaut réellement un long poëme. Quant à la difficulté qu'offre le sonnet, voici ce qu'en dit notre Menzini.

Questo breve poema altrui propone
  Apollo stesso, come Lidia pietra,
  Da porre i grand' ingegni a paragone.

. . . .

. . . .

In lungo scritto altrui si può far fraude,
  Ma dentro un breve subito si porta
  L'occhio su quel che merta biasmo o laude.
Ogni picciola colpa è vergognosa
  Dentro un sonetto, e l' uditor s'offende
  D'una rima che venga un po ritrosa.
O se per tutto ugual non si distende
  O non è numeroso; o se la chiusa,
  Da quel che sopra proporrai, non pende.

Il y aurait beaucoup de choses à dire sur la construction du sonnet ; mais outre que cela serait contraire au but que je me suis proposé d'être élémentaire ; je suis persuadé que le génie naturel, un jugement parfait et la lecture des bons poètes, valent beaucoup mieux que tous les préceptes de la théorie et de l'art. Je me bornerai donc à donner une idée des différentes espèces de sonnets qui sont en usage chez les Italiens.

Du Sonnet héroïque.

Le style de ce sonnet doit être sublime, comme son sujet même semble l'indiquer. Quatorze vers endécasyllabes, divisés en deux quatrains, et deux tercets, le composent. Le modèle suivant est parfait ; il est de Pétrarque.

Levommi il mio pensier in parte ov' era
  Quella ch' io cerco, e non ritrovo in terra;
  Ivi fra lor che 'l terzo cherchio serra
  La rividi più bella e meno altera.
Per man mi prese e disse : in questa spera
    Sarai ancor meco, se 'l desir non erra;
    I son colei che ti die' tanta guerra,
    E compie' mia giornata innanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto umano;
Te solo aspetto, e quel che tanto amasti,
E laggiuso è rimaso, il mio bel velo.
Deh! perchè tacque ed allargò la mano?
Ch' al suon de' detti sì pietosi e casti,
Poco mancò ch' io non rimasi in cielo.

Du Sonnet badin.

Quant au style, ce sonnet doit être simple et léger, comme son sujet; quant à la forme, outre les deux quatrains et les deux tercets, il peut être suivi par un ou plusieurs autres tercets. En ce cas, le premier vers de chaque tercet qu'on ajoute, doit être de sept syllabes, et correspondre par la rime avec celui qui le précède immédiatement. Ce que l'on ajoute s'appelle *la coda*, la queue; et la pièce entière s'appelle *sonetto con la coda.*

Les modèles les plus parfaits de ce genre de poésie se rencontrent dans les ouvrages du célèbre Berni, qui, dans les sujets badins, s'est tellement élevé au-dessus de tous les autres écrivains, qu'on appelle ces sujets *argomenti Berneschi*, et par la même raison le style analogue à ces sortes de poésies, est appelé *stile Bernesco.*

Quant aux sonnets dits *Pescatorii*, *Marittimi*, *Satirici*, *Ditirambici* et *Pedanteschi*, il suffit de faire observer que leur mérite consiste dans la pureté de l'élocution, et dans la parfaite imitation des caractères. On en trouvera des modèles dans les poésies de *Bernardo Tasso*; de *Nicolò Franco*; d'*Alessandro Piccolomini*; de *Malatesti*, etc.

Du Sonnet anacréontique.

Le sujet de ce sonnet est le plus souvent pastoral; le style en doit être simple et naïf. Les vers dont il est composé, peuvent être de huit, de sept, et même de

cinq syllabes. *Rolli* a réuni, dans le suivant, toutes les qualités inhérentes à cette pièce de poésie. C'est un dialogue entre un berger amoureux et un enfant, à qui le premier demande des nouvelles de sa bergère.

Sai tu dirmi, o fanciullino,
In qual pasco gita sia
La vezzosa Egeria mia,
Che pur cerco dal mattino? —
Il suo gregge è quì vicino;
Ma poc' anzi a quella via
Gir l'ho vista, e la seguia
Quel suo candido agnellino. —
Nè v' er' altri che l' agnello? —
Sopraggiunsela un pastore. —
Ahi! fu Silvio. — Appunto quello.
Ma tu cangi di colore? —
Te felice, o pastorello,
Che non sai che cos' è amore!

De l'Ode italienne appelée Canzone.

Le sujet de cette poésie, dont la première gloire est due toute entière au Dante, et la seconde à Pétrarque, doit être héroïque, et son style sublime. Le nombre des stances qui la composent, et celui des vers de chaque stance, ne peut être au-dessus de huit, ni s'étendre au-delà de vingt. Les vers que l'on emploie dans ce poëme sont ceux de onze syllabes, auxquels on entremêle ordinairement ceux de sept.

Quant à la rime, le poète a toute la liberté, pourvu que chaque vers rime avec un ou deux autres. La première stance doit être la mesure des autres, hors la dernière, appelée le *congé* (commiato), qui peut n'avoir qu'environ la moitié des vers des autres stances et même moins, mais jamais au-dessous de trois. Les modèles de cette poésie se trouvent chez le Dante, Pétrarque, Guidi, Filicaia, Testi, etc. L'Italie peut vanter ses Pindares et ses Horaces aussi bien que les Grecs et les Latins.

Du Madrigal.

Le madrigal, la plus petite pièce de nos poésies lyriques, admet toutes sortes de sujets et de styles. Il est composé d'une seule stance, qui ne peut avoir moins de trois vers, et ne peut passer le nombre de quinze, parce que la briéveté est un des premiers mérites de cette composition. Les vers, qu'on emploie dans le madrigal, sont des vers de onze syllabes, auxquels on peut entre-mêler ceux de sept. Dans cette pièce, la médiocrité ne se souffre pas ; si elle n'est pas parfaite, elle tombe dans l'excès contraire. L'idée doit être toujours nouvelle, ou l'on doit l'exposer de manière qu'elle le paraisse : il faut que l'élocution soit simple, naturelle, et en même tems pure et élégante. En voici un modèle de *Remigio Fiorentino*.

Taci, prendi in man l'arco,
Chè la mia bella fera
Il mattino e la sera
Quà sene viene. Ecco i vestigi e 'l varco.
Eccola, oimè ! drizzale un dardo al core.
Tira, deh ! tira, Amore.
Ah ! ben se' cieco ; hai me ferito, ed ella
Si rinselva fuggendo intatta e snella.

Du Tercet.

(Terza rima.)

On appelle ainsi une suite de stances, composées de trois vers endécasyllabes entrelacés, de manière que le premier vers du premier tercet rime avec le troisième ; le second, avec le premier et le dernier du second tercet ; et ainsi jusqu'au dernier tercet, auquel on ajoute un vers de plus pour le faire correspondre par la rime avec son second vers.

Cette espèce de poésie peut traiter de toutes sortes de sujets. On en compose surtout les élégies, et les *chapitres* (capitoli), qui sont un tissu de tercets dont le nombre peut s'étendre depuis dix jusqu'à cinquante, et même au-delà. Le style du chapitre doit avoir le caractère et le ton du sujet qu'il traite.

Quant aux pièces de poésies appelées *quadernario*, quatrain; *sestina*, sixain; *ottava*, octave, du nombre des vers qui entre dans la composition de chaque strophe, il suffit d'en voir les modèles sans nombre dans les poètes qui ont traité les sujets analogues à ces sortes de poésies, et surtout dans l'Arioste et dans le Tasse.

Des Vers blancs (Versi sciolti.)

On appelle ainsi les vers qui ne sont liés ensemble par aucune correspondance de rime. On croit communément que ces sortes de vers ont été inventés par *Trissino*, quoique plusieurs écrivains en attribuent l'honneur à *Jacopo Nardi*, d'autres à *Rucellai*, d'autres enfin à *Sannazaro*. Aussitôt que cette espèce de poésie parut en Italie, elle y rencontra autant de partisans que d'ennemis. Le plus redoutable de ceux-ci, décria cette sorte de versification, jusqu'à prétendre que le vers italien étant dépouillé de la rime, il perd toute sa grâce et toute sa dignité. On aurait été entraîné par l'autorité d'un si grand écrivain, si le génie d'*Alamanni*, et de l'immortel *Parini* et de tant d'autres, n'eût fait voir par le fait, que cette opinion était erronnée.

La composition du vers blanc est sans doute en italien plus difficile que celle des vers rimés. Les personnes qui s'imaginent qu'il est aussi aisé de composer de ces vers que de la prose, n'ont aucune idée ni de la prose ni de la poésie italienne, et prétendent juger par les yeux, ce que le sentiment et la raison peuvent seuls

démontrer. Quelle que soit d'un côté la difficulté de la rime, il est incontestable qu'elle ajoute à nos vers une grâce et un coloris qui les embellit et les anime. Il faut donc que le poète supplée à ce défaut du vers blanc, par une élocution très-pure, par des expressions pleines de variété, par la noblesse des sentences, par la subtilité des pensées, par un tour majestueux, admirable, surprenant. C'est ici surtout que le poète doit s'étudier à varier les mouvemens par une harmonie tantôt lente ou rapide, tantôt grave ou gracieuse, et toujours rigoureusement analogue aux idées.

Les licences poétiques y sont réduites à un très-petit nombre, tandis qu'elles se prêtent dans les autres vers à toutes les intentions du poète.

Ceux qui désirent voir combien cette espèce de vers a de dignité et de charme, pourront lire le *Virgile* d'*A. Caro*, et de *Solari*; le *Lucrèce* de *Marchetti*; *Alamanni*, *Rucellai*, et surtout les *Quatre parties du jour*, du célèbre *Parini*, qui a eu la gloire d'élever cette poésie à son dernier degré de perfection.

De l'Impromptu (Canto all' improvviso.)

Parmi les efforts de l'esprit humain, il faut l'avouer, celui que les Italiens appellent *verseggiare improvvisamente* ou *improvvisare* ou *canto all' improvviso*, doit nous étonner le plus. Quelle situation surprenante! On voit le poète au milieu du feu divin qui échauffe son ame et l'embrase, suivre strictement le sujet proposé, enchaîner les faits et les preuves analogues avec un ordre admirable; embellir le tout par le choix des mots, par la vivacité des expressions et par l'élégance de l'élocution; lui donner toute l'étendue dont il est susceptible, le montrer dans tout son jour, se soumettre scrupuleusement aux arrangemens

sévères des rithmes, à la combinaison des mesures, les enchaîner avec une harmonie délicieuse, les adapter aux sentimens qui affectent son ame, et suivre en même tems le chant, le son, la rime ; retenir son ardeur, la relever à propos, la modérer : et parmi tant de trouble et tant d'objets qui absorbent son imagination et agitent violemment son ame, sa raison dispose, lie et arrange toutes les parties de son poëme, d'après les règles les plus sévères de la logique et de l'art. Tel est le véritable improvisateur.

Qu'on ne s'imagine donc pas que tous ceux qui ont de la facilité pour chanter des vers *all' improvviso*, puissent mériter le nom d'improvisateurs. Celui-là seul est digne de ce titre, dont les vers improvisés, peuvent être comparés à ceux qui sont le fruit de la méditation et de l'étude. D'après cela on ne doit pas s'étonner si, parmi le nombre infini d'improvisateurs qui inondent l'Italie, ceux qui excellent dans cet art, sont aussi rares que les grands poètes.

L'art difficile d'improviser, que Platon appelle inspiration divine, éloignement du corps, flamme émanée du ciel, qui élève le poète au-dessus de lui-même, flamme, ajouterai-je, que le bruit des armes, les doux accords de la musique, *il sangue amabile dell' uve*, l'étonnement, la surprise, la foudre du ciel, et mille autres causes, peuvent réveiller tout-à-coup dans le poète, a été d'abord admiré chez les Grecs et chez les Latins ; mais il l'est encore plus chez les Italiens, à cause de cet amour naturel du beau et du merveilleux dont leur ame est si facile à s'enflammer.

Les Grecs vantent parmi leurs improvisateurs, *Philoxène* de Cithère, *Carmus* de Syracuse, *Antipater* de Sidon, *Diogène*, *Bion* le tragique, etc.

Les Latins ont admiré particulièrement *Archias* de Tarente, qui improvisait également en grec et en la-

tin ; et *Quintus Rennius*, et *Fannius Palémon*, dont *Suetone* nous a conservé le souvenir.

Au tems de Léon X, *Camillo Querno* était excellent improvisateur en vers latins ; et sous le même Pape, et sous Adrien VI et Clément VII, *Andrea Marone* improvisait en vers latins avec une facilité et une élégance surprenantes.

Parmi ceux qui se sont acquis une vraie gloire, en improvisant en vers italiens, on doit surtout rappeler *Mario Filelfo*, mort à Mantoue, l'an 1480 ; *Bramante*, fameux architecte, né en 1450 ; *Bernardo Accolti*, d'Arezzo, dont l'Arioste fait une mention honorable dans le quarante-sixième chant de son grand poëme ; *Cristofano*, Florentin ; *Panfilo Sasso*, de Modène ; *Giovanni Gelmi*, qui vivait en 1480 ; *Silvio Antoniano*, né l'an 1540, dans l'Abruzze, qui, à l'âge de onze ans, composait déjà des vers italiens d'une beauté admirable ; *Bernardino Prefetti*, de Sienne, couronné au capitole par ordre du pape Benoît XIII ; *Paolo Rolli*, *Marc' Antonio Zucco*, *Domenico Luchi* ; et de nos jours l'Italie a admiré les chants improvisés de la *Bandettini*, et ceux de *G. Mollo*, de' duchi di Lusciano, napolitain.

Mais parmi tous les improvisateurs italiens, celui qui, d'après l'avis constant et unanime des savans de l'Italie a surpassé, en cet art divin, tous ceux qui l'ont précédé, et ôté peut-être à ceux à venir l'espérance de l'égaler, c'est le poète *Gianni*, Romain, qui improvise sur des sujets donnés avec tant d'élégance, de facilité, de sublimité et de pureté de langage, tant de mouvement et de force dans les pensées, qu'il se montre toujours

Quasi torrente ch' alta vena preme.

On ne doit pas s'étonner si des savans même sont

tentés de croire que les poésies de *Gianni* ne sont pas improvisées, mais bien travaillées et soignées avec étude et avec art, si, lorsqu'il chante ses sublimes poésies, l'on ne voyait ses yeux étincelans de ce feu divin qui l'enflamme, et bientôt une transfiguration totale de toute sa personne, on aurait raison de soupçonner, malgré les preuves contraires qu'il a données, en se soumettant même à la gêne de la rime prescrite par les assistans au moment de l'improvisation, que ce ne sont pas des chants improvisés, mais des chants qui ont donné au poète une peine proportionnée à leur mérite.

Le chant improvisé par ce poëte, que je donne pour exemple, paraît au jour pour la première fois.

AGRIPPINA AL PORTO DI BRINDISI.

ARGOMENTO PROPOSTO IN PARIGI DA M^{r}. MERGES, MEMBRO DELLA LEGIONE D'ONORE.

STANZE.

Cui mi darà di Tacito la penna,
Che sdegnando le inutili dimore,
I grandi eventi de' Romani accenna
In stil più grande all' intelletto e al core,
Or ch' io descriver la funesta antenna
Che a Bridisi recò sommo dolore
In guisa bramo, che lo spettro istesso
Del perfido Pison dolgasi anch' esso.

Con vele oscure, ornata di cipresso,
Così pigra inoltrar vedi la nave,
Qual se ogni nauta da tristezza oppresso
Ne l' acque il remo tardamente aggrave.
Il popol vedi taciturno e spesso,
Che più speranza di poter non ave,
Accorrer quivi, ed a spettacol tanto,
Empir l'aria di gemito e di pianto.

Su la poppa Agrippina in bruno ammanto
Siede appoggiata immobilmente a l'urna,
Con gli amorosi figlioletti accanto,
E il crin scomposto su la guancia eburna,
Su la guancia ove appar visibil tanto
Il solco della lagrima notturna,
Che l'immensa del cor doglia palesa,
Onde stupida quasi al fin l' ha resa.

Di pietate e d'amor dolce contesa
Mover diresti i pargoletti figli;
Le tien quei fra le sue la man sospesa,
La man che sembra duro gel somigli;
Questi ha la vista in la sua vista intesa,
Come se muto il suo dolor consigli;
E or l'uno or l'altro a ricomporle è intento
Le sciolte chiome abbandonate al vento.

Ecco il legno approdar, ed ecco a stento
Sorger l'afflitta, e al nudo sen recarsi
La gelid' urna, e declinando il mento
Farle un bel velo de' capelli sparsi;
Stretti gli orfani al suo paludamento
Miri a terra con lei d'alto calarsi;
E lor d'incontra il funebre sentiere
Di faci ingombro e di gramaglie nere.

De' fidi amici le dolenti schiere
Muovon su l'orme de la donna augusta,
Di lacrime bagnando le visiere,
E premendo nel cor l'ira vetusta.
Ogni accento è di morte, ogni pensiere,
Tal che se Brenno con la man robusta
Nuovi lauri mietesse in Campidoglio,
Maggior non fora il popolar cordoglio.

Ma chi è colui che, qual fiammante scoglio,
L'orrida fronte ne le nubi estolle?
È Proteo, che il Destin contempla in soglio,
E d'incendio fatidico ribolle.
Oh! perchè, grida, perchè mai l'orgoglio
De le burrasche tranghiottir non volle
Il tristo legno, che d'Italia a danno
Fanciul v' arreca, ma fanciul tiranno.

Nè giù dal seggio per atroce inganno
D'altra Agrippina stramazzar vedrei
L'imbelle Claudio, e sollevar tiranno
Il reo Neron fra consilier più rei;
Nè l'utero squarciar con tanto affanno
Che l'orror concepì d'uomini e Dei,
Nè Seneca svenarsi a poco a poco,
E Roma in preda a le rovine e al foco.

E quì con urlo spaventoso e roco
Trasformò le sue forme in onde amare.
Ma poscia che a' le tenebre diè loco
Il gran pianeta dechinando in mare,
De le tede al chiaror lugubre e fioco,
Gli sguardi io scorgo la vedova alzare,
Così languidi al ciel, che il Fato, il Fato,
Se immutabil non era, avrian cangiato.

E là sovra un macigno rovesciato
Il vaso de le ceneri collòca,
E in un lento d'amor bacio infocato
Sembra il duolo esalar che la soffòca.
Dunque, esclama, di te, sposo adorato,
Altro di te non mi riman che poca
Estinta polve d'umìl sasso in fondo,
Che viva empiè di tanta luce il mondo?

E me lasciasti nel dolor profondo,
Con l'innocente famigliola esposta
A la rabbia d'un emulo iracondo,
Che tanto nuoce più quanto è men tosta.
Oh! se il nostro imeneo sempre infecondo
Stato pur fosse, come già disposta
A varcar le ferali acque d'obblio,
Sovra il tuo rogo sarei morta anch' io.

Nè vivo io già, se vindice desio
Forte più che il dolor mi regge in vita;
E forse esser potria dal fianco mio,
Benchè immatura la vendetta uscita.
E sì dicendo il cenere scoprio,
Ed in alto levò la destra ardita,
Morte giurando al traditor Pisone,
E al picciol Cajo d'imitarla impone.

Tigre così dal concavo burrone
Sbucando fuor col giovincel suo figlio,
O in fragil tufo o in arido sabbione,
L'addestra ad agguzzar l'ire e l'artiglio;
Ond' ei ben tosto ad assalir si pone
Il saltellante e pavido coniglio,
Poi l'agnella, ed il cane; indi cresciuto,
Il tauro abbrança, ed il cinghial zannuto.

Tutti a un tempo giurar sul cener muto,
Patrizj illustri, e popolo indistinto,
E più largo di lagrime tributo
Novellamente offersero a l'estinto.
Ma Temi intanto col suo brando acuto
In volto apparve di terror dipinto,
E a render la tacente urna loquace,
Vi sculse questa epigrafe verace.

Di Germanico il cenere quì giace,
Il nome no, chè più d'ogni astro brilla;
Nè la vita gli tolse asta pugnace,
Ma venefica insidia a lui rapilla:
Inulta è l'Ombra che non può aver pace
In sin che vive chi dal fral partilla,
E torva in cima al Campidoglio aspetta
Che fumi il sangue de la gran vendetta.

FIN DU TRAITÉ DE LA POÉSIE.

TABLE
DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TRAITÉ DE LA POÉSIE.

	Pag.
INTRODUCTION.	1
Motifs qui doivent engager à étudier cette partie.	3
Du vers italien en général.	5
De l'accent.	9
De l'accent tonique.	10
De la place que l'accent tonique occupe dans les mots.	13
Du rapport des accens toniques.	20
Des vers de quatre syllabes.	30
Des vers de cinq syllabes.	32
Des vers de six syllabes.	33
Des vers de sept syllabes.	34
Des vers de huit syllabes.	35
Des vers de neuf syllabes.	37
Des vers de dix syllabes.	38
Des vers de onze syllabes.	40
Méthode à suivre dans l'étude de la versification italienne.	48
Tableau du rapport des accens toniques dans les différentes sortes de vers.	51
Des licences poétiques.	53
Des licences relatives aux syllabes.	*ibid.*
Des licences de la rime.	56
Des licences de l'accent tonique.	59
Du langage poétique des Italiens.	60
Des figures.	62
Des images poétiques.	64
Du langage d'action.	65
Des épithètes.	67
Des comparaisons.	68
Des expressions poétiques.	69
Du charme des couleurs poétiques.	71
De la puissance du rhythme.	74
De la force des lettres et des syllabes dans les descriptions poétiques.	78

	Pag.
De l'élision.	80
De la synérèse.	*ibid.*
De l'orthographe du vers.	82
Observations particulières.	*ibid.*
Du sonnet.	84
Du sonnet héroïque.	85
Du sonnet badin.	86
Du sonnet anacréontique.	*ibid.*
De l'ode italienne appelée *canzone*.	87
Du madrigal.	88
Du tercet.	*ibid.*
Des vers blancs (*versi sciolti*).	89
De l'impromptu (*canto all' improvviso*)	90

FIN DE LA TABLE DU TRAITÉ DE POÉSIE.

TABLE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TRAITÉ DE LA POÉSIE.

	Pag.
INTRODUCTION.	1
Motifs qui doivent engager à étudier cette partie.	3
Du vers italien en général.	5
De l'accent.	9
De l'accent tonique.	10
De la place que l'accent tonique occupe dans les mots.	13
Du rapport des accens toniques.	20
Des vers de quatre syllabes.	30
Des vers de cinq syllabes.	32
Des vers de six syllabes.	33
Des vers de sept syllabes.	34
Des vers de huit syllabes.	35
Des vers de neuf syllabes.	37
Des vers de dix syllabes.	38
Des vers de onze syllabes.	40
Méthode à suivre dans l'étude de la versification italienne.	48
Tableau du rapport des accens toniques dans les différentes sortes de vers.	51
Des licences poétiques.	53
Des licences relatives aux syllabes.	*ibid.*
Des licences de la rime.	56
Des licences de l'accent tonique.	59
Du langage poétique des Italiens.	60
Des figures.	62
Des images poétiques.	64
Du langage d'action.	65
Des épithètes.	67
Des comparaisons.	68
Des expressions poétiques.	69
Du charme des couleurs poétiques.	71
De la puissance du rhythme.	74
De la force des lettres et des syllabes dans les descriptions poétiques.	78

	Pag.
De l'élision.	80
De la synérèse.	*ibid.*
De l'orthographe du vers.	82
Observations particulières.	*ibid.*
Du sonnet.	84
Du sonnet héroïque.	85
Du sonnet badin.	86
Du sonnet anacréontique.	*ibid.*
De l'ode italienne appelée *canzone*.	87
Du madrigal.	88
Du tercet.	*ibid.*
Des vers blancs (*versi sciolti*).	89
De l'impromptu (*canto all' improvviso*)	90

FIN DE LA TABLE DU TRAITÉ DE POÉSIE.